جامعة محمد الخامس
كلية الاداب والعلوم الانسانية
الرباط

شعبة اللغة العربية وآدابها
تخصص : أدب

محاولة في دراسة بعض مكونات البنية الايقاعية في ديوان البحتري

(رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا)

1

إنجاز الطالب :
عبد الفتاح لكرد

تحت إشراف الاستاذ
الدكتور عزة حسن

السنة الجامعية
1991 - 1990

***** إهـــــداء *****
****

.... بنيتي عفراء

أهديك توأمك الشقيقة
علك تتخذينه صاحبا
في زمن يعز فيه الأصحاب
وأشياء أخرى .... !

ما ناظرت أحدا في مسألة إلا سألت الله أن يظهر لي وجه الحق فيها، لا أبالي أظهره على لسانه أم على لساني .

الامام الشافعي

مقدمة

1 ـ إشكالات الموضوع وظروف اختياره :

للحديث عن الشعرية العربية مستويات متعددة تلخص عادة في مظهرين أساسيين :

أولهما ، الصورة الشعرية ، باعتبارها بؤرة يتجمع فيها الخيال الإبداعي ، باستعاراته ومجازاته وتشبيهاته .

وثانيهما ، بنية الشعر الموسيقية ، أوطاقاته الإيقاعية التي يعلن عن حضورها : موسيقى واضحة تتمثل في الوزن والقافية .

وأخرى ثاوية خلف تناسق الكلمات ، وجرس الحروف وتكرارها المنظم .

ولأمْرٍ ما ، كان العرب في القديم يعطون لهذه النبرات والنغمات المنبعثة من الأشعار لمحة سحرية ، تسكن أعماق الذات العربية ، فتَطرَب لها ساعة الطرب ، وتغضب معها ساعة الغضب .

ولم يتلذذ أو يتطهَّر بهذه الموسيقى الشعرية ، الشعراءُ وحدهم ، ومعهم الفئة المعنية بالشعر فقط ، بل انشغل بها حتى الذين يعملون على مَتْحِ الماء من الآبار ، وهي مهمة شاقة يُتغلب عليها بموسيقى ما . وكذلك الرُّعَاةُ الْمُعْزِبِينَ الذين يضنيهم بقاء النهار كاملا في سَوْمِ الإبل، فيكون إنشاد الشعر والترنم بموسيقاه خير معين لهم على تحمل حرارة الصحراء ، وكلل البقاء في فضاء متسع لا يُعرف مداه .

وفي كل هذا ظلت موسيقى الشعر ، محتفظة بأسرارها وقدرتها على التغلغل في أعماق الروح الإنسانية دون محاولة اقتحام هذا العالم ، والكشف عن تشكلاتها ومنعرجاتها .

وربما كان تَوسُّط الخليلِ بن أحمدَ الفراهيديِّ لُجَّةَ موسيقى الشعر، بقواعده وتقنيناته، محاولة صارمة لتطويع هذه الموسيقى، مع أنها ظلت قاصرة عن الإحاطة بجميع مكونات البنية الإيقاعية .

ولم يكن صدفة أن تحدث النقاد بعد الخليل أن المعرفة بالعروض موكولة للذوق أو الفطرة أو الغريزة، ولكن الإحساس بصعوبة ضبط هذه المكونات ضمن علم واضح الحدود، كانت سببا كافيا للاعتراف الضمني بتعالي موسيقى الشعر عن التقنين والعلمنة، لأنها حالة نفسية، وحده الشاعر الذي يستطيع خلقها وتكوينها عبر فضاء القصيدة .

وقد تكون هذه الطبيعة الزئبقية لموسيقى الشعر، سببا مباشرا في ندرة الدراسات التي حاولت مقاربة مكونات البنية الإيقاعية قديما أو حديثا على حدٍّ سواء .

فالدراسات القديمة لم تستطع في مجملها تجاوز تصورات الخليل في العروض والقافية، فظلت القواعد والشواهد تدور على ألسنتهم وأقلامهم، دون التفكير في خلخلة هذا التصور وتأسيسه بشكل يلائم تطور العملية الإبداعية، فيما نهض بلاغيون بعد ابن المعتز يصنفون ويحددون الحقول البلاغية، ويكتشفون بعض عناصر علم البديع، دون أن يدور في خَلَدِهِمْ ضرورة فصل علم البديع عن علم البلاغة وإلحاقه بالعروض والقافية، ليَتَكَوَّن لديهم ما نسميه بإيقاع الشعر العربي . أما المحدثون، فكانت ثورتهم على تراثهم القديم في هذا المجال، ثورة جارفة هدامة جعلتهم يبحثون عن ضالتهم لدى الشكلانيين الروس أو المدرسة

الغربية بصفة عامة ، متناسين أن النظرية الإيقاعية في الثقافة الغربية ، كانت وليدة تراث شعري لا يعرف الوزن ولا القافية في الغالب الأعم ، وأن التشكيلات الصوتية تسير وفق تصور يخالف إحساس العرب بموسيقاهم وأصواتهم .

لكن الساحة النقدية لم تخل مع ذلك ، من دراسات تَجرَّد أصحابها لنبش هذا التراث واكتشاف طاقاته الخلاقة ، التي لا يزال فيها بعض حياة . ولاشك أن بعض الأبحاث الجامعية تقف في صف هذه الدراسات ، حيث قام أصحابها يقاربون البنية الإيقاعية لجزء مهم من تراثنا الشعري ، أو يحاولون ضبط الطاقات الصوتية التي تتوفر في الشعر العربي ، ويوجد على رأس هذه الأبحاث ، أطروحة محمد العمري " الموازنات الصوتية في لغة الشعر " وكذلك رسالة لمومني مصطفى :"في البنية الإيقاعية للشعر الجاهلي ". ورسالة لطيفة لزرك : "المعلقات العشر : دراسة أسلوبية" ، وتحاول رسالتنا هذه فتح نافذة جديدة ، من خلال شخصية عباسية ، هو الشاعر البحتري ، الذي قاربنا شعره على المستوى الإيقاعي عبر بعض مكونات هذه البنية وكان هدفنا من وراء ذلك تحقيق نقطتين أساسيتين :

تتمثل الأولى : في جمع شَعَثِ هذه الدراسات التي تناولت موسيقى الشعر في القديم ، أكانت كتبا في علم العروض والقافية أم كتبا في البلاغة ، وخاصة تلك التي أُلِّفت في علم البديع .

وأبرزت لنا هذه الرحلة قيمة النظرية الإيقاعية لدى

القدماء ، وصلاحيتها لجميع تراثنا الشعري ، رغم غياب المصطلح الذي يمكن أن يشير إلى حدود هذا العلم ويجعله قائماً بذاته ، فهذه مسألة عانت منها الثقافة العربية القديمة ، ويجب أخذها في الاعتبار ، لأن غياب المصطلح لا يعني بالضرورة غياب الحقل العلمي الخاص بذلك .

وانسجاماً مع هذا الموقف ، وَفَّقْنَا في دراستنا بين عناصر الوزن والقافية ، وبعض حقول علم البديع التي تقوم على التَّكرار المسؤول عن خلق موسيقى إضافية للبيت كالترصيع ، والتصريع ، والتدوير ، والتجنيس ، والتصدير ، وما إلى ذلك ...

- أما الخلفية الثانية التي حركتنا لإنجاز هذا البحث ، فتعود للشاعر البحتري ، وانفراده من بين شعراء عصره بالاحتفال بالعنصر الموسيقي كشكل من أشكال التعبير والتأثير في المتلقي ، ولم يشذ أي ناقد عن الإشارة إلى القيمة الموسيقية التي جعلت الشاعر يَتَلَقَّبُ بألقاب ما سبقه إليها أحد من الشعراء ، ولا شاركه فيها مَن جاء بعده ، فهو قَيْنَةُ الشعراء ، في رأي ابن الأثير الذي قال ملخصاً مذهب البحتري في الشعر : " وشعره هو السهل المُمْتَنِعُ الذي تراه كالشمس ، قريباً ضوءها بعيداً مكانها ، وكالقناة لَيِّناً مَسُّهَا ، خَشِناً سِنَانُهَا ، وهو على الحقيقة قَيْنَةُ الشعراء في الإطراب ، وعنقاؤهم في الإغراب "(1)

---

(1) المثل السائر 126/3 .

ويقول عنه في مكان آخر قولته المشهورة التي ذاعت بين النقاد قديما وحديثا ، حين ذهب إلى أنه :" أحسنَ في سَبْكِ اللفظ على المعنى ، وأراد أن يَشْعُرَ فَغَنَّى"(1) ولأهمية العنصر الموسيقي في شعره ، اعتبره ابن خلكان :" صاحب سلاسل الذهب ، وهو في الطبقة العليا ، ويقال إنه قيل لأبي العلاء المعري أيُّ الثلاثة أشعرُ أبو تمام أم البحتري ، أم المتنبي ؟ فقال : المتنبي وأبوتمام حكيمان ، وإنما الشاعر البحتري "(2)

بل إن شعره أصبح عند هذا الناقد :" هو السِّحْرُ الحلال على الحقيقة ، والسهل الممتنع فلله درّه ما أَسْلَسَ قِيادَه ، وأَعْذَبَ ألفاظَه ، وأَحسن سبكَه ، وأَلْطَفَ مقاصده ، وليس فيه من الحشو شيء ، بل جميعه نُخَبٌ "(3)

واستمرت نفس النظرة لشعر البحتري لدى النقاد المحدثين ، مؤكدين بدورهم أهمية اختيار البحتري للألفاظ ذات الشحنات الموسيقية المناسبة ، من حروفها المتجانسة ، وحركاتها المُتَنَاقِضَةِ ، وقد يتجاوز حدود الكلمة الواحدة للبحث عن عناصر موسيقية بين ألفاظ البيت الواحد عن طريق الجناس أو التصدير أو التكرير ، فيخلق إلى جانب موسيقى الوزن والقافية ، موسيقى داخلية متولدة عن حسن استغلاله لبعض عناصر البديع ، ولذلك فالبحتري عند شوقي ضيف :" أحسنَ جانب الموسيقى الداخلية في الشعر ، وما تستتبعه من المشاكلة بين الألفاظ والمعاني

---

(1) نفسه 227/3 .

(2) وفيات الأعيان 23/6. وعند ابن الأثير ، أن الذي سُئِلَ عن أي الشعراء أشعر ، هو المتنبي وليس المعري ، راجع المثل السائر 227/3.

(3) وفيات الأعيان 26/6 .

والتوافق الصوتي بين الحروف والحركات والكلمات، وكأني به كان يوفر وقته جميعه للصوت، وهذا جُلّ ما يعتمد عليه في شعره من جو، فهو يطلق الموسيقى ويدعها تؤثر في أعصابنا كما يريد ويشتهي "(1)

وعلى أية حال، فقد كان البحتري أبرع شاعر عباسي في اختيار الكلمات وترتيبها، وهو عمل من صميم الموسيقى التي هي بدورها صميم الشعر الغنائي، ولم يبلغ شأوه شاعر أبداً.(2)

ولاشك أن تفصيل الرأي في مكونات البنية الإيقاعية، واستفادة شعر البحتري منها، يتطلب منا السير وفق منهج نقترح إخضاعه للتصميم التالي:

2 ـ تصميم البحث :

يلتزم البحث ـ بعد المقدمة التي نخوض فيها الآن ـ والخاتمة بأربعة فصول :

أ ـ يتناول الفصل الأول، تحديد المكونات الإيقاعية في الشعر العربي، عبر دراسات القدماء والمحدثين، وسنحاول

---

(1) الفن ومذاهبه في الشعر العربي 199 .

(2) البحتري بين نقاد عصره . صالح حسن اليظي 345 . وانظر أيضا 329 .

بعد عرضنا لآراء هؤلاء النقاد ، وضع تحديد شامل للبنية الإيقاعية التي ننوي التعامل بها مع شعر البحتري.

ويمكن اقتراح المكونات التالية عمادا للدراسة التطبيقية :

- هناك أولا الوزن والقافية . وما يتعلق بهما، وسنفصل القول في طريقة دراستنا لهما في الفصل الخاص بهما .

- وثانيا : المكونات الإيقاعية الأخرى التي تضفي على القصيدة موسيقى معينة ليس في مستطاع الوزن والقافية تحقيقهما .

ونذكر من هذه المكونات التدوير ، والتصريع والترصيع ورد الأعجاز على الصدور والتّكرار ثم التجنيس ، وهي عناصر كما يلاحظ تحقق تزاوجا بين حقول علم العروض وعلم البديع .

ب - وسنحقق في الفصل الثاني نقلة نوعية من الدراسة النظرية إلى الأخرى التطبيقية ، حيث سنخضع ديوان البحتري لهذه المكونات الإيقاعية المبسوطة في الفصل الأول.

وسيكون هذا الفصل مقسما إلى قسمين:

- في القسم الأول : نضع جداول إحصائية تهم الأوزان التي استعملها البحتري ، وسنقوم فيه بضبط تواتر البحور وفق الأغراض الشعرية ، لنعرض في حدود معينة نوعية العلاقة التي يمكن أن تظهر بين البحر والغرض الشعري وسنختم هذه الدراسة بوضع جدول عام نبرز من خلاله البحور التي تطغى على ديوان البحتري ، بغض النظر عن علاقتها بالغرض الشعري ، إذ سنرتبه وفق شيوع بحر من البحور أو قلته .

وفي إطار الوزن دائما ، نضع جداول أخرى خاصة بأنواع التغييرات التي تحدث في كل وزن ، وذلك اقتناعا منا أن للزحافات علاقة قوية بتعديل الإيقاع الشعري ، وإعطائه مجرًى بطيئا أو سريعا، حسب نوع الزحاف.

وعلى هذا نقسم الزحافات إلى قسمين:

+ قسم يجعل الإيقاع بطيئا ، وهذه بدورها إما أن تكون أكثر بطئا ، وهو يتمثل في حذف الحركة وتعويضها بالساكن ، كزحاف الْعَصْبِ والإِضْمارِ.

وإما أن تكون أَقَلَّ بطئا ، ويتجلى ذلك في حذف الحركة فقط ، كزحاف الْوَقْصِ والْعَقْلِ.

+ والقسم الآخر من الزحافات ، يجعل الإيقاع سريعا وهو الذي ينشأ عن إسقاط السكون كالْخَبْنِ والطَّيِّ والْقَبْضِ ، والْكَفِّ ، والْخَبْلِ ، والشَّكْل+.

وكل هذه التغييرات ستكون في جداول إحصائية، يختمها جدول عام ، الهدف منه ، معرفة طبيعة الإيقاع المتحكم في ديوان البحتري ، ومدى سرعته أو بطئه.

ـ وفي القسم الثاني : سنتناول بالدراسة القافية بجميع مكوناتها ، سواء من حيث حروفها (التأسيس الردف ـ الروي ـ الوصل ـ الخروج).

أو أنواعها .(المتواترة ـ المتداركة ـ المتراكبة ـ المترادفة المتكاوسة)

أو حدودها (أقل من كلمة ـ كلمة ـ أكثر من كلمة).

ج ـ أما الفصل الثالث : فسنخضع فيه المكونات الإقاعية الأخرى للبحث من خلال ديوان البحتري ، والتي كما ذكرنا تنحصر في التدوير ، والترصيع ، والتصدير ، والتكرير

والتجنيس ، ثم التطريز.

واختيارنا لهذه المكونات ، دون سواها، لايعني بالضرورة إعداما وتهميشا ، لعناصر أخرى، فيما لايعني أيضا حصرا لإيقاع الشعر العربي في هذه المكونات فقط.

ولكن اختيارنا لهذه المكونات يتأسس على ركيزتين:

تتلخص الأولى في أن هذه المكونات اعتبرت عمدة الدراسات النقدية والبلاغية القديمة ، كما لقيت قبولا لدى الشعراء الذين استغلوها لصالح إبداعهم الشعري بغية إضفاء طابع موسيقي يأخذ باهتمام المستمع.

- وتذهب الثانية إلى أن بحثنا مقيد بثلاث سنوات كأقصى احتمال، إن لم نقل إن الظروف التي نبحث فيها تجعل هذه المدة تضيف بشكل يعرقل مسيرة الباحث.
ولو كانت لدينا فسحة من زمن لاستطعنا الإلمام حتى بالتشكلات الصوتية التي تعتبر على جانب كبير من الأهمية ، في إضفاء موسيقى ما على العمل الشعري،وهذا يسلمنا بالضرورة إلى الوقوف عند مضامين العنوان المقترح لرسالتنا وهو:" محاولة في دراسة بعض مكونات الإيقاع في شعر البحتري".

فالبحث "محاولة": لأننا لاندعي له الكمال ، فهو مجرد تخطيط أولي، سيساعدنا مستقبلا على التحكم في ضبط جميع عناصر الإيقاع في الشعر العربي وذلك في دراسة متأنية ، وشاملة تتجاوز البحتري ومعاصريه.

و"بعض مكونات الإيقاع": لأن أقصى غاية يمكن الوصول إليها في سنوات البحث الضقية أن يصل الباحث إلى

فهم جزء يسير من مكونات الإيقاع الشعري ، وحسبنا أننا سنتعامل مع أهم هذه المكونات وأجدرها بالدراسة والتحليل ، على أن يقيس عليها القارئ الحصيف جميع المكونات الأخرى التي لم نحط بها .

د _ أما الفصل الرابع : فسيكون محط الرحال وبؤرة يجتمع فيها ما تفرق في الفصول السابقة، فنفصل القول في الظاهرة الإيقاعية لدى البحتري ، انطلاقا من النتائج التي أمدتنا بها الجداول الإحصائية .

وسنحاول بفضل قراءة هذه النماذج بناء النسق الإيقاعي الذي طبع شعر البحتري بطابع خاص، وجعله متميزا عن غيره من شعراء عصره .

ولا غرابة في أن يكون شعر البحتري حاضرا في هذا الفصل بكثافة ، لأننا نسعى من وراء ذلك إلى الوقوف عن قرب عند طريقة تعامل البحتري مع كل مكون من هذه المكونات ودورها في نشر سلطتها الموسيقية على النماذج المستشهد بها . وهذه الفصول كما يلاحظ ، ليست على نفس الوتيرة من المقاربة المنهاجية، إذ يخضع كل منها لقراءة معينة تفرضها طبيعة الظاهرة المدروسة ، مما يجعلنا نبسط الرأي في كيفية تعاملنا مع هذا البحث .

3 _ حدود البحث المنهجية :

لاشك أن ميزة الدراسات النقدية الحديثة، تكمن بالأساس في التزامها بنهج واضح ومحدد منذ بداية الدراسة إلى نهايتها ، وهذا التنظيم لم يكن متوفرا في الدراسات القديمة لذلك أعطيت القيمة للمناهج النقدية باعتبارها

أدوات ووسائل إجرائية ، تقود - حين الالتزام بها - لنتائج معينة ، قد تكون صائبة ، وقد لا تكون كذلك .

غير أن الذي لا يمكن فرضه على أي باحث كان ، هو تقييده وخضوعه المطلق لحدود منهجية معينة ، لأن المنهج ليس بهذه الصرامة ، ما دام يكتسب مع كل ناقد نَسْغًا خاصا وحيوية جديدة ، إذ المنهج ليس هو قاعدة الفاعل الذي يجب أن يكون مرفوعا ولا يمكن أن يوجد إلا كذلك .

المنهج أداة يقارب بها الناقد عملا ما ، وهو حين يقوم بذلك فإنه يخلق منطقة حوار بينه وبين المنهج ، لأن السّلطة هي للنص الإبداعي وليست للمنهج . وعلى ذلك ، وأمام نسبية الالتزام برؤية منهجية معينة ، فإننا يجب أن نتابع الباحث في مدى اقترابه من المنهج المتبع ، لا أن نحاسبه على مدى خروجه عن هذا المنهج أو ذاك ، لأن الالتزام التام بحدود منهج ما ، مُحال ، كما أن الخروج التام عن منهج ما مستحيل تماما .

واتساقا مع ذلك زاوجنا في دراستنا هذه بين تصوريين منهجيين :

1 - المنهج الوصفي ، والتزمنا به في الفصليين الأول والرابع ، حيث كنا في الفصل الأول نعرض لأهم التصوُّرات النقدية حول مكونات البنية الإيقاعية ، سواء في القديم أو الحديث ولم نكن نتدخل إلا لتوضيح ما غمض من الآراء ، وقد نتجاوز هذه المهمة في بعض الحالات ، فندلي برأينا الذي لا نلزم أحدا باتباعه ، ولكنه على كل حال رأي انطلق من ضرورة ألحت علينا في الكشف عن بعض تجاوزات آراء النقاد أو إبراز ما أغفلته هذه الدراسات .

أما في الفصل الرابع ، فكان المنهج الوصفي يساعدنا في عرض نتائج الفصلين الثاني والثالث، حيث شكلنا النسق الإيقاعي العام الذي حكم شعر البحتري.

2 ـ المنهج الإحصائي، كان المنهج الإحصائي عمدة البحث وضابطه الأول ، إذ بفضله استطعنا القيام بإحصاء شامل ودقيق لمجمل شعر البحتري، ولأغلب المكونات الإيقاعية التي أمكن ضبطها لدى هذا الشاعر.

وقد ساعدنا هذا المنهج في أن تكون أحكامنا صادقة، وعملية لا يجادلنا فيها قارئ رغم ما قد يُنعت به، من أنه يقتل القيمة الشعرية ، ويجعل العمل الإبداعي غارقا في بحر من العمليات الحسابية المُملَّة، ولكننا نسارع لدفع هذه التهمة الباطلة، فنؤكد أن تبنينا للمنهج الإحصائي ليس غاية في ذاته ، ولا يمكن بأي حال ، أن يكون نهاية عملنا.

فنحن نعتبر المنهج الإحصائي جسرا ينقلنا من غابة كثيفة متشعبة ـ (ولتكن هي ديوان البحتري أول لحظة نتصل فيها به) ، إلى ضفاف رحبة مشرقة (ولتكن هي المرحلة الثانية التي نقرر فيها إحصاء بعض المكونات في شعر البحتري).

المنهج الإحصائي على هذا الاعتبار ، أرضية صلبة تمنع الباحث من إطلاق أحكام عفوية على الأعمال الإبداعية وتعصمه كذلك من الوقوع في الزلل المعرفي الذي لا يمكن غفرانه في الدراسات الجادة.

وفي رأينا لا يمكن لأي دراسة تدعي العلمية كشعار أن تقارب العمل الإبداعي دون الاستفادة من خطوات هذا المنهج.

ودون الاعتماد أساسا على النتائج التي يقدمها لنا في الأخير.

فلا غنى لجميع الدراسات الأسلوبية عن الإحصاء، لأنه ماؤها الأول، تغترف منه كلما أحست بأن أغصانها بدأت تذبل أمام بريق بعض المناهج "الموسمية"، ويكفينا لتأكيد مشروعية اتباعنا للمنهج الإحصائي أن نتساءل: هل توجد بالفعل دراسة قاربت شعر أمير الشعراء أحمد شوقي، بمنهج ما، كما فعل الباحث التونسي الهادي الطرابلسي، في كتابه :" خصائص الأسلوب في الشوقيات "، وقد اعتمد فيها أساسا على معطيات المنهج الإحصائي ؟.

وهل توجد دراسة حاولت الحسم في إشكالية العلاقة بين الوزن والغرض، كما فعل الباحث مصطفى لمومني في رسالته :" في البنية الإيقاعية للشعر الجاهلي" وقد درس فيها ثلاثة وثلاثين ديوانا جاهليا بطريقة إحصائية ؟. والأمر قبل ذلك، يتجاوز العصر الحديث، لأن المنهج الإحصائي متجذر في الدراسات النقدية منذ القدم، وأثبت نجاعته في كل مقاربة لإبداع شعري ما، ولنا في المعري خير دليل على ما نقول، باعتباره - فيما نعلم - أول من حاول التعامل مع هذا المنهج، وإن في حدود ضيقة، حين قام بإحصاء الأوزان في ديوان المتنبي وأبي تمام[1] وقد يكون تصنيفه لحروف الروي في قوافي الشعر العربي

(1) راجع الجامع في أخبار أبي العلاء، محمد سليم الجندي 239/2.

إلى ذُلٍّ ونُفْرٍ وحُوشٍ ، منطلقا كذلك من هذا الملمح الإحصائي . ولنا بدورنا تجربتان في هذا المنهج ، قبل أن نخضعه لرسالتنا هذه .

تبدأ التجربة الأولى ، من بحث شهادة استكمال الدروس الذي أشرف عليه أستاذنا عزة حسن ، حول " مشاهد الحرب في ديوان عنترة " وقمنا فيه بإحصاء شامل لصور الحرب لدى عنترة، وتصنيفها حسب مواضيعها المتعددة ، وكانت نتائجه جد مشرفة ،مكّنتنا من معرفة أهم موضوعة في شعر عنترة .

أما التجربة الثانية ، فكانت على شكل عرض أنجزناه داخل حلقات التكوين مع الأستاذ محمد بن شريفة وقمنا فيه بدراسة إحصائية مقارنة لرسالة " مَلْقَى السَّبيل " للمعري، ورسالة عبدالله أبن أبي الخصال ، وكانت الدراسة الإحصائية تستهدف أساسا الأوزان والقوافي لدى الأديبين.

ولم نكن نشعر في كل هذه الأبحاث ، أن المنهج الإحصائي يشكل عبئا ثقيلا على عملنا ، ولكنه كان خير معين لنا على النفاذ إلى عمق الظاهرة المدروسة ،وأمدنا بنتائج ما كنا لنصل إليها لو اخترنا مقاربات منهاجية بديلة .

4 ـ ما قبل الكلام :

وراء هذا البحث رجلان كان لهما الفضل في تعميق مساري النقدي ،وحَبَّبَا إليَّ معاناة البحث العلمي ، وأكسباني القدرة على النفاذ إلى عمق التجربة الإبداعية :

الأول ، أستاذي الدكتور عزة حسن الذي تفضل بإتمام الإشراف

على هذا البحث فكان مثالا للعالم السمح الذي لا يفرض توجهه أو يرفض الرأي الآخر.

فجعلني في هذا الجو من الحرية الفكرية أتحمل مسؤولية كبرى في الإحاطة بجميع عناصر موضوعي والدفاع عنها حين يقتضي الأمر ذلك، فله مني كل الشكر والتقدير، على ما قام ويقوم به سواء في الجامعة من خلال إشرافه وتوجيهه لنخبة من مثقفينا أو عبر جهوده في تحقيق جزء لا يستهان به من تراثنا الشعري والنقدي.

والثاني، أستاذي أمجد الطرابلسي، الذي تعجز الكلمات عن الوفاء له بدين، أو الاعتراف له بحق.

فطوال ثلاثين سنة سلخها من عمره، ووهبها للجامعة كان هذا الرجل كما قيل عنه يؤلف الأجيال والرجال عوض تأليف الكتب، ولم نعهد فيه بخلا في إبداء النصيحة وتصحيح المسار، وإنارة ظلمات البحث، فكان كطائر البجع، إذا جاع فراخه الصغار، ولم يجد طعاما لهم، يَنْقُرُ صدره بشدة، فيشقّه، ويقدم لأبنائه قلبه تأكل منه ..!

تلك عظمة الأبوة، وعطاء العالم.

ورغم تخلّيه عن الإشراف على هذا البحث ـ بعد انتهاء مهامه ـ فإن الفضل يرجع له في رعاية البحث منذ كان فكرة جَنينيّة، إلى أن اكتمل عوده واتّسقت رؤاه دون أن يبخل علينا بأي توجيه حين تدعو لذلك ضرورة. ولكننا نودّعه ولسانُ حالنا يقول:

يُدِيرُونَنِي عَنْ سَالِمٍ وَأُدِيرُهُمْ + وَجِلْدَةُ بَيْنَ الْعَيْنِ وَالْأَنْفِ سَالِمْ.

الفصل الأول
المكونات الإيقاعية في الشعر العربي القديم

I ـ الوزن بين الحضور والغياب في تعريفات النقاد القدامى للشعر :

للحديث عن مكونات البنية الإيقاعية في تراثنا النقدي، نكهة خاصة، ونسغ مغاير لما نطلع عليه اليوم في مؤلفات النقاد الغربيين الذين خاضوا في دراسة خصائص اللغة الشعرية.

ذلك أن نقادنا القدماء. استطاعوا ـ ضمن اهتماماتهم المتعددة ـ أن يحددوا أبرز خصائص البنية الإيقاعية للشعر العربي، وإن جاء ذلك موزّعا بين مؤلفات عديدة متضاربة في منطلقاتها، ومختلفة في موضوعاتها.

ولا شك أن آراء نقادنا، حول موسيقية العمل الشعري، جاءت كإشراقات سريعة، أريد منها فقط، التذكير ببعض أساسيات القصيدة الشعرية، لأنهم كانوا يعلمون جيدا أن الجانب الموسيقي في الشعر متروك لإدراكه للذوق والفطرة السليمة.

ومع ذلك تولت طائفتان من النقاد فك لُغز القصيدة عبر عنصرين حيويين في الشعر:

ـ أولهما : تولى ضبطه وتقنينه علماء العروض، وهو مجال الوزن والقافية.

ـ بينما العنصر الثاني: كشف عنه أصحاب البلاغة فيما اصطلح عليه بعلم البديع.

وشيئا فشيئا بدأ نقادنا يدركون، لماذا كان الشعر يُهيّج النفوس، ويُحمّس الرجال على تحمل فتنة الحرب، ويَعْطِفُ القلوب، ويُرقّص الرجال بَلْهَ الاطفالَ.

وكان جوابهم عن كل ذلك هو، كثرةُ الماء، وجودةُ النظم، وحسنُ الرَّصْف، وبراعةُ السَّبْك. وكل هذه المصطلحات - وغيرها كثير - ما هي إلا وجوه لفعل واحد:

إنه موسيقى الشعر وإيقاعه.

وكما خلقت الموسيقى مجاريها الخاصة في فضاء القصيدة العربية استطاعت كذلك أن تخلق نفس المجاري في مؤلفات النقاد، على اختلاف بيئاتهم النقدية، من اللغويين حتى الفلاسفة، مرورا بالبلاغيين وغيرهم.

وأُعطيت القيمة للوزن، لأنه أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية (1). كما يذهب لذلك ابن رشيق، وهو كذلك من جملة جوهر الشعر (2)، عند حازم القرطاجني .

ويكاد جميع النقاد، يذهبون إلى أن الفاصل الحقيقي بين الشعر والنثر، يتجلى في الوزن دون غيره من المكونات، لأن:" ناظم الشعر... إذ يتعرض قصيدته على الصفحة في شكل أبيات، يعلن لنا أنه يُضيِّق على نفسه في اختيار الإيقاع، وتنوعه أكثر مما يفعل كاتب النثر، وهو يظهر قدرته بتكرار النمط الإيقاعي العام نفسه مرات ومرات، وهو يتجنب في الوقت نفسه، وبطرائقَ من البراعة شتى، أن يعطينا انطباعا بالرتابة الآلية "(3).

وعند جاكبسون يكون الوزن في الشعر متحكما في توزيع

(1) العمدة 1/ 134
(2) منهاج البلغاء 263
(3) الوزن والقافية في الشعر الحر. ج.س. فريزر. ضمن كتاب: موسوعة المصطلح النقدي 2/ 423.

بنية التوازي ، عكس النثر الذي تكون فيه الوحدات الدلالية هي المنظمة لهذه البنية ، وفي ذلك يقول " ومهما يكن الأمر ، فإن هناك فارقا تراتبيا ملحوظا بين تواز في الشعر ، وبينه في النثر، ففي الشعر يكون الوزن - بالضبط - هو الذي يفرض بنية التوازي : البنية التطريزية للبيت في عمومه الوحدة النغمية ، وتكرار البيت . والأجزاء العروضية التي تكوّنه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا ، ويحظى الصوت هنا حتما ، بالأسبقية على الدلالة .

وعلى العكس من ذلك نجد في النثر أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية "(1).

وبرغم هذه الأهمية المعطاة للوزن لدى جميع النقاد ، فإن مواقفهم ، كانت مختلفة باختلاف بيئات النقد وكذلك باختلاف آراء النقاد أنفسهم .

واعتبارا لذلك ، يمكن تحديد اتجاهين رئيسيين في النقد العربي القديم ، تعاملا مع الوزن ، من وجهات خاصة :

- أولهما : عرّف الشعر بالوزن فقط مؤكدا أن ما يعطي للشعر خصوصية كجنس مستقل هو بنيته الموسيقية المتمثلة في الوزن بصفة خاصة .

- وثانيهما : عرف الشعر بالوزن ، وعناصر أخرى لفظية ودلالية .

---

(1) قضايا الشعرية . 108.

وتجدر الإشارة إلى أن الحدود بين هذين الاتجاهين ليست فاصلة ، ولا توجد بينهما قطائع حقيقية لأن الالتزام بتعريف واحد ، والإخلاص له، كرؤية منهجية ، كان شيئا مستعصيا على النقاد العرب .

1 ـ تعريف الشعر بالوزن:

وردت الإشارة إلى تعريف الشعر بالوزن كعنصر بنيوي في القصيدة ، في بعض نصوص أصحاب هذا الاتجاه .

ونقول في بعض نصوص هذا الاتجاه ، لأننا نعثر لدى هؤلاء النقاد على تعريفات أخرى ، تجعل الوزن مندمجا مع عناصر أخرى في بناء القصيدة ولذلك وجب التنبية إلى أن نقاد هذا الاتجاه ، تذبذبت آراؤهم بين إثبات دور الوزن كعنصر وحيد في العملية الشعرية ، وبين البحث عن عناصر إضافية تشارك الوزن في ذلك .

ويعتبر ابن سلام الجمحي من بين هؤلاء النقاد الذين استهوتهم موسيقى الشعر ، فقال مميزا بين الشاعر والناشر : " والمنطقُ على المتكلم أوسعُ منه على الشاعر ، والشاعرُ يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي. والمتكلم مُطلقٌ يتخير الكلام "(1).

فالقصيدة تتفرد عند ابن سلام ببنائها المخصوص بالعروض والقوافي،وتلك ميزة يَعْرَى منها النثر ويتحرر منها المتكلم.

---

(1) طبقات فحول الشعراء 1/ 56

ونفس المنحى . سلكه المبرد عاقدا : مقارنة بين الشعر والنثر على طريقة ابن سلام فقال مجيبا من سائله عن أي البلاغتين أبلغ : بلاغة الشعر أم بلاغة النثر؟:" فصاحب الكلام الموصوف أحمد، لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزنا وقافية"(1).

فالمبرد لا يختلف عن سابقه في جعل النثر ما خلا من الوزن والقافية ، في حين يثبت الشعر بهذين العنصرين دون غيرهما .

وسيتأكد الإلحاح على هذا الملمح الموسيقي في الشعر عند فيلسوف الشعراء المعري، الذي ذهب في غير مؤلف ، يبحث عن مميزات القصيدة الموسيقية وما قد يطرأ عليها من تغييرات تقبلها الغريزة أو تنفر منها ، فقد قال على لسان ابن القارح مخاطبا رضوان حارس الجنة". الأشعارُ جمع شِعْرٍ والشعر كلام موزون تقبله الغَرِيزَةُ على شرائِطَ، إن زاد أو نقص أَبَانَهُ الْحِسُّ "(2).

فالشعر عند المعري، تشكيل موسيقي، قائم على الوزن الذي يمس حس المستمع أو ذوقه ، ولهذا حق للدكتور أمجد الطرابلسي أن يقول:" إن المعري يلح في تعريفه هذا على عنصر هام في الشعر هو الموسيقى

---

(1) كتاب البلاغة 81

(2) رسالة الغفران 148.

وعلى عنصر هام في الشاعر وهو الطبع الشعري (1).

غير أن ابن طباطبا، لم يستطع الركون لموقف واضح حول علاقة الشعر بالوزن وبالعناصر الأخرى، إذ تحدث عن الوزن في موضعين، ذهب في أحدهما إلى اعتبار الوزن خاصية أساسية للشعر، بينما عرف الشعر في موضع آخر، بعناصر أربعة هي نفسها التي سيعرف بها قدامة بن جعفر الشعر. فالشعر عند ابن طباطبا: "كلام منظوم بَائِنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصَّ من النظم الذي إن عَدَلَ عن جهته مَجَّتْهُ الأسماع وفسد على الذوق، ونَظْمُهُ معلوم محدود، فمن صَحَّ طَبْعُهُ وذوقه. لم يَحْتَجْ إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يَستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض؛ والحِذْقِ به حتى تُعْتَبَرَ معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تَكَلُّفَ معه"(2).

ويبدو أن حديث ابن طباطبا عن النظم، موجه أساسا إلى الوزن بدليل أنه جعله خاصية للشعر دون النثر، وكذلك جعل له مقياسا معلوما محدودا إن خرج عنه اعتُبِر فاسدا، وهو يقصد خروج الشاعر عن الوزن في القصيدة الواحدة، ولهذا اعتُبر الذوق أو الطبع أو الغريزة، عاملا أساسيا في إبراز موسيقى القصيدة وفي مد الشاعر بالإيقاعات اللازمة لبناء عمله الإبداعي وهذه الفكرة سيلح عليها قدامة بن جعفر، وتجد

---

(1) النقد واللغة في رسالة الغفران 42
(2) عيار الشعر 9

صداها حتى لدى بعض النقاد المعاصرين (1).
إلا أن قيمة الوزن، ستذوب في مكان آخر، وستندمج مع عناصر أخرى لا تفوقها أهمية، ذلك أن الشاعر حسب ابن طباطبا، إذا أراد بناء قصيدة: "مَخَّضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأَعَدَّ له ما يُلْبِسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه "(2).

وهذه الخطوات التي طرحها ابن طباطبا، تستجيب لوعي نقدي مترسخ لدى نقادنا، يَعتبر الشعر شبكة من العناصر المتداخلة حُصرت بعد بحث طويل في اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وهذه العناصر هي نفسها التي جعلت نقاد الاتجاه الثاني يتميزون عن غيرهم، لأنهم جعلوا الوزن في نفس الخط مع المكونات الأخرى.

غير أن فرضية تعريف الشعر بالوزن، لم تستطع - مع ذلك - اكتساح المشروع النقدي الهائل، الذي كان يميل للاتجاه الثاني، لأن الشعر لا يمكنه أن يكون كله موسيقى خالصة، ولا يمكنه في نفس الوقت أن يخلو من نبرة إيقاعية تبعده عن النثر.

فلا بد للشاعر - إذا أراد أن يحقق تواصله مع القارئ أو المستمع - أن ينطلق من فضاء لغوي ودلالي مشترك بين الجميع، ثم بعد ذلك يعضد هذا الفضاء بإعطائه إيقاعه الخاص به، والذي يخرجه عن فضاء النثر بعد أن كان يشترك معه في اللفظ والمعنى.

(1) انظر على سبيل المثال جمال الدين بن الشيخ Poétique Arabe p. 229. والشعراء وإنشاد الشعر على الجندي 110 - 111
(2) عيار الشعر 11.

ولعل شيئا من هذا حاول الإبانة عنه نقاد الاتجاه الثاني من زوايا مختلفة وكذلك انطلاقا من آراء النقاد الذين اكتفى بعضهم بهذه العناصر الأربعة كقدامة بن جعفر أو أضاف بعضهم الآخر عناصر جديدة كابن رشيق، وحازم القرطاجني وجماعة النقاد الفلاسفة.

2 ـ تعريف الشعر بالوزن وعناصر أخرى:

استطاع نقاد هذا الاتجاه، تقديم تصور متكامل عن الشعر من خلال تحديدهم عناصر بانية للقصيدة، هي اللفظ والمعنى، ثم الوزن والقافية، وتَبنّى أغلب النقاد هذه العناصر باعتبارها تحصيلَ حاصلٍ، ولم يَحِدْ عن هذا إلا ابن رشيق الذي أضاف عنصرا آخر هو القصد أو النّية، بينما أضاف حازم القرطاجني والفلاسفة المسلمون عنصري التخييل والمحاكاة.

فقدامة بن جعفر يعرف الشعر قائلا :" إنه قَوْلٌ موزونٌ مُقَفّى يدل على معنى:

فقولنا " قَوْلٌ" دالٌّ على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجِنْس للشعر.

وقولنا " موزون" يَفْصِلُه مما ليس بموزون، إذْ كان من القول موزون وغيرُ موزون.

وقولنا " مقفى" فَصْلٌ بين ما له من الكلام الموزون قَوَافٍ وبين ما لا قوافيَ له ولا مَقَاطِعَ .

وقولنا " يدل على معنى" يفصل ما جرى من القول

على قافية ووزن مع دلالة على معنى، مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى"(1).

ويبدو أن قدامة في تعريفه للشعر، يجعل هذه العناصر الأربعة المكونة، متداخلة، ومرتبطة ببعضها في بناء عضوي، قد يؤدي فساد أحدها إلى فساد العناصر الأخرى.

وقد يتوهم من حديث قدامة عن الوزن والقافية أنه ينفي كونهما ضروريين لمعرفة الشعر، ويجعل المعرفة بهما عامة، مشتركة بين الجميع، يتم إدراكهما عن طريق الفطرة أو الذوق "فـ" علما الوزن والقافية، وإن خُصَّا بالشعر وحده، فليست الضرورةُ داعيةً إليهما، لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تَعلُّم. ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي...

فكان هذا العلم مما يُقال فيه إن الجهل به غيرُ ضَائِرٍ وما كانت هذه حاله، فليست، تدعو إليه ضرورة"(2).

ولذلك وجب التنبيه على أن حديث قدامة وغيره عن علاقة الوزن بالذوق، هو حديث عن الأوزان في حالتها المُجَرَّدة، كقواعد تعليمية، أما القيمة الموسيقية المُنْجَزَة فهذا شيء يتجاوز الذوق، ولا نعتقد أن قدامة وأضرابه كان غائبا عنهم هذا المفهوم.

وهذا الشيء حسمت فيه الدراسات القديمة والحديثة، إذ تحدث ابن رشيق عن هذه العلاقة قائلا: "والمطبوع مُسْتَغْنٍ بطبعه عن معرفة الأوزان، وأسمائها، وعِلَلِها، لِنُبُوِّ ذوقه

(1) نقد الشعر 64
(2) نفسه 61 _ 62

عن المزاحف منها والمستكره ، والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك، يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن"(1).

وشارك ابن الأثير في تأكيد عدم مطالبة الشاعر بمعرفة العروض ، وما يجوز فيه من الزحاف ، وما لا يجوز ، واعتبر أن النظم " مَبْنِيٌّ على الذوق ولو نَظَمَ (الشاعر) بتقطيع الأفاعيل ، لجاء شعره مُتَكَلَّفاً غيرَ مرضيٍّ"(2)

ويؤكد جمال الدين بن الشيخ هذه الفكرة فيذهب إلى أنه "في جميع المراحل وعلى مختلف العصور الأدبية كانت هناك ملاحظة واحدة يُؤَكَّدُ عليها دون انقطاع ، وهي أن الوزن والإيقاع هما العنصران الأساسيان في الشعر.

غير أن المبدعين كانوا يجهلون أصولهما النظرية فقد كانوا يتعاملون معهما عن طريق ، الفطرة والموهبة"(3)

وفي رأيه ليست الظاهرة مقصورة على الشعراء العرب ، ويدلل على ذلك برأي لناقد إنجليزي ، يبرز فيه أن الشعراء الإنجليز كانوا ينظمون أروع الأبيات دون أن يعرفوا أصول الوزن (4).

وعلة ذلك عند فريزر أن " العروض بالمعنى البسيط يُعْنَى بتمييز وتسمية الأنماط الموجة العامة في البيت من الشعر ، فالمعرفة بالعروض قد يحول بيننا وبين إلقاء

---

(1) العمدة 1/ 134

(2) المثل السائر 61/1

(3) Poétique Arabe P. 229

(4) نفسه هامش (1)

بيت من الشعر على أكثر الوجوه تأثيرا ، وهي تساعدنا في إدراك نظام هيكلي على الممارس الجيد أن يزوده باللحم والدم "(1)

غير أن حديث هؤلاء عن الفطرة والذوق ليس حديثا عن إحساس فطري ساذج بما هو حسن أو قبيح :" وإنما المقصود به الحاسة الفنية التي يكتسبها الشاعر أو الناقد من كثرة حفظه لنصوص الشعر وممارسته الطويلة لإنشاده وسماعه، فهذه الممارسة الطويلة ... تَكْسِبُ صاحبها حاسة فنية يستطيع بها معرفة جَيِّدِ الشعرِ من قبيحِهِ ، وصحيح وزنه من فاسده.

وهذا لايتهيأ إلا لمن وُهِبَ مع هذه الحاسة الفنية طبعا صافيا وأذنا موسيقية يُحِسَّانَ معا الجمال الصوتي والتناسب النغمي واللحني بين الإيقاعات أو التفاعيل"(2) .

آية هذا كله أن هؤلاء النقاد إنما كانوا ينفون أن تكون موسيقى القصيدة منبعثة أساسا من الوزن كشكل مجرد بل لا بد من تحقيق عناصر أخرى هي ما اصطلح عليه بالإيقاع، فقد استقر لدى النقاد" أن ما يجعل النص متماسكا ، وأن علة تأثيره في المُسْتَقْبِلِ هو طاقته الإيقاعية،ولئن لم يربطوا " الشعرية " باللوازم العروضية فما ذاك إلا لاعتقادهم بأن هذه اللوازم

---

(1) الوزن والقافية في الشعر الحر2/ 423

(2) من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم. عثمان موافي74.

مجرد مؤشرات تندرج ضمن عامل أكبر هو الإيقاع ، ومن هنا نفهم قول أبي العتاهية " أنا أكبر من العروض". فالخصائص العروضية إذن ليست إلا مظهرا من مظاهر الإيقاع التي تتوزع على كل مكونات النص ، صوتا ولفظا ومعنى وبناء"(1).

وشبيه بهذا ما قرره الناقد الأمريكي صمويل ليفن من أن:" هاتين البنيتين (الوزن والقافية)... هما بالتأكيد سمتان لِقَدْرٍ مهم من الشعر ، إلا أنهما ليستا الوحيدتين اللتين ينبغي أن يدرسهما تحليل الشعر.

فالوزن في أي مظهر من مظاهره قد يكون شرطا ضروريا في الشعر ، إلا أننا لا نستطيع أن نقول نفس الشيء بشأن القافية ، وفي كل الأحوال فليس الوزن والقافية بشرطين كافيين... إن الأثر الشعري ، مهما كان ، لا يمكن أن يُفَسَّرَ باللجوء إلى هاتين البنيتين وحسب ، وإنهما معا تقفان في الشعر ، عند حدود مُصَاحَبَةٍ بنية لغوية هي بِنْيَة " شِعْرِيَة " . في حد ذاتها"(2)وربما بسببٍ من هذا الموقف من الوزن كقواعد مجردة جاهزة، قبل خلق القصيدة الشعرية، وجدنا بعض النقاد يذهبون في تعريفهم للشعر إلى تغييب عنصري الوزن والقافية فيَحْيَى بن عَلِيٍّ الْمُنَجِّم يرى أن:"ليس كلُّ من عَقَدَ وَزْنًا بِقَافِيَةٍ ، فقد قال شعرا ، الشِّعْرُ أَبْعَدُ من ذلك مَرَامًا ، وأَعَزُّ انتظاما "(3).

---

(1) مفهوم الأدبية في التراث النقدي، توفيق الزيدي 152

(2) البنيات اللسانية في الشعر 19 ـ 20

(3) الموشح المرزباني 442

ونفس الموقف تبناه ابن وَهْبٍ مركزا تعريفه للشعر على عنصر نفسي يكمن في الشاعر ذاته . وليس في الشعر ، فالشاعر عنده :" مِن شَعَرَ يَشْعُرُ شِعْرًا فهو شاعر ...ولا يستحق الشاعر هذا الإسم حتى يأتي بما لا يَشْعُرُ به غيره ، وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا ، فكل ما كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر ، وإنْ أتى بكلام موزون مقفى"(1).

فابن وهب يبحث ،حتما، عن عناصر تحقق جودة الشعر وخواصّ تميزه وإن كنا نرى أن العنصر الموسيقي هو كذلك من ضمن هذه الخواص التي لا توجد في غيره لأن ابن وهب نفسه سيتدارك هذا الأمر، ويعرف الشعر بالوزن والقافية دون غيرهما ، على غرار ما قام به رواد الاتجاه الأول ، خاصة ابن سلام والمبرد ، ذلك " أن الشعرَ مَحْصورٌ بالوزن ، محصور بالقافية ، فالكلام يَضِيقُ على صاحبه ، والنثر مُطْلَقٌ غير محصور، فهو يتسع لقائله"(2).

وعلى ذلك : فإن الاتكاء على عنصر الوزن وحده في تحديد الشعر كما فعل رواد الاتجاه الأول،لا يمكن أن يثبت في وجه هذه المواقف التي كشفت أن جودة الشعر وقيمته الإبداعية لا تتحقق إلا بتظافر عناصر لفظية ودلالية حُصِرت عند هؤلاء النقاد في اللفظ والمعنى والوزن والقافية .

---

(1) البرهان في وجوه البيان 130

(2) نفسه 127.

فالطامي بعد أن حد الشعر بالحدود الأربعة، يطرح تصوره للكيفية التي يكون عليها الشعر جيدا فيقول: " ويجب أن تكون ألفاظه عَذْبَةً مُصْطَحَبَةً، ومعانيةً لطيفة ... وأن يكون سَهْلَ العروض رشيق الوزن متخير القافية"(1).

ويضيف ابن رشيق عنصراً خامسا هو القصد أو النية في قول الشعر حتى ينفصل عن القرآن، فيرى أن "الشعر يقوم - بعد النِّيَّةِ - من أربعة أشياءَ، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حَدُّ الشعرلأن من الكلام موزونا مقفى، وليس بشعر لعدم القَصْدِ والنية كأشياء اتَّزَنَتْ من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لم يُطلق عليه أنه شعر"(2).

ولكن ابن رشيق سيتحدث في مكان آخر عن القيمة الكبرى للوزن كعنصر حيوي في القصيدة، فيعتبره :" أَعْظَمَ أركان حَدِّ الشعر وأَوْلاَها به خصوصية وهومشتمل على القافية وجَالِبٌ لها ضرورةً إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التَّقْفِيَةِ لا في الوزن"(3).

وأضاف حازم القرطاجني (4)، للوزن والقافية عنصرين جديدين هما المحاكاةوالتخييل، وكان جديدهُ هذا منبثقا من تأثيرات فلسفية واضحة، تمد جذورها حتى كتاب "الشعر" لأرسطو، فالشعر عند حازم :" كلامٌ موزون مقفى، من

---

(1) الرسالة المُوضحة 25

(2) العمدة 1/ 119

(3) نفسه 1/ 134

(4) لم نذكر ابن سنان الخفاجي ضمن هذا الاتجاه لأنه كرر تعريف قدامة بحرفيته، انظر للاستئناس"سرالفصاحة" 286.

شأنه أن يُحَبِّبَ إلى النفوس ما قصد تحبيبه إليها ويُكَرِّهَ إليها ما قصد تكريهه ، لتُحْمَلَ بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مُتَصَوَّرَةً بحسب هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه ،أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك "(1).

وقد يكون حازم بتعريفه ، حاول إعطاء الشعر صبغة نفعية ويوجهه إلى دوره الأصلي ، في تحريك النفوس بعد أن تحول في عصره إلى أقوال فارغة مغرقة في الصبغ البديعي.

ولهذا راهن حازم على القدرات التخييلية لدى المبدع وعلى أصالة المحاكاة في شعره دون أن يلتفت للوزن أو القافية برغم إيمانه بخصوصيتهما ودورهما في إنشاء القصائد.

ولعل كتاب "الشعر" لأرسطو ، كان وراء ظهور جيل النقاد الفلاسفة الذين آمنوا بأن العملية الإبداعية هي عملية تخييلية قبل أن تكون رَصْفًا موسيقيا خاصا وجعلهم اتكاؤهم على عنصر الخيال يخضعون الشعر لحسابات منطقية لم تَدُرْ في خَلَدِ الناقد العربي من قبل .

ويمكن تلخيص مواقف هؤلاء في تعريف ابن سينا الذي يذهب إلى حد الشعر بأنه"... كلام مُخَيَّلٌ مؤلف من أقوالٍ موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة . ومعنى كونها موزونة ، أن يكون لها عَدَدٌ إيقاعيٌّ ومعنى كونها متساوية ، هو أن يكون كل قول منها

---

(1) منهاج البلغاء 71.

مُؤَلَّفًا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مُسَاوٍ لعدد زمن الآخر. ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يُختم به كل قول منها واحدا.

ولا نَظَرَ للمنطقي في شيء من ذلك إلا في كونه كلاما مُخيّلا: فإن الوزن يَنظُر فيه: أَمَّا بالتحقيق والكُلِّيَّةِ، فصاحب علم الموسيقى. وأما بالتجزئة وبحسب المستعمل عند أُمَّة. فصاحبُ علم العروض، والتقفية ينظر فيها صاحب علم القوافي. وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مُخَيِّلٌ، والمخيل هو الكلام الذي تَذْعَنُ له النفس، فتَنْبَسِطُ عن أمور، وتَنْقَبِضُ عن أمور من غير رَوِيَّةٍ وفكرٍ واختيار"(1).

وفي مكان آخر يتحدث ابن سينا عن عناصر جودة الشعر خارج الإطار الموسيقي المجرد فيقول " قد يَعْرِضُ لمستعمل الخطابة شعرية كما يعرض لمستعمل الشعر خَطابِيَّة وإنما يعرض للشاعر أن يأتي بخطابية، وهو لا يشعر إذا أخذ المعاني المعتادة، والأقوالَ الصحيحة التي لا تخييل فيها، ولا محاكاة، ثم يُرَكِّبُهَا تركيبا موزونا، وإنما يَغْتَرُّ بذلك البُلْهُ، وأما أهل البصيرة فلا يعدون ذلك شعرا فإنه ليس يكفي للشعر أن يكون موزونا فقط"(2).

فالوزن وإن كان يدخل في اعتبار ابن سينا أثناء تعريف الشعر، إلا أنه في جميع الحالات يبقى

---

(1) "فن الشعر" من كتاب "الشفاء" " ضمن "فن الشعر" لأرسطو 161
(2) "الخطابة "من كتاب "الشفاء "204

شيئا خارجا عن مجال اهتماماته ـ ولو في حدود ضيقة ـ يختص بدراسته ونقده جماعة الموسيقيين والعروضيين إذ العمدة لدى هؤلاء النقاد هو عنصر المحاكاة أو التخييل وهذا ما حاولت د. إلفت الروبي، الكشف عنه حين عللت موقف النقاد الفلاسفة من الوزن قائلة: " نظر الفلاسفة المسلمون للوزن في الشعر على أنه وسيلة من وسائل المحاكاة (أو التخييل) لكنهم في الوقت نفسه حرصوا على تأكيد أن القول لايكون شعرا إلا إذا اجتمع فيه المحاكاة والوزن معا . وعلى الرغم من إلحاحهم على أن المحاكاة (الاستخدام الخاص للغة) والوزن هما العنصران الجوهريان اللذان يميزان الشعر عن غيره من ألوان القول فإنهم جعلوا الأولية المطلقة لعنصر المحاكاة (أو التخييل) على عنصر الوزن ذلك أن المحاكاة هي السمة النوعية الخاصة التي تكسب القول سمة الشاعرية"(1).

غير أن كل هذه الاتجاهات وإن اختلفت مما درثقا فتها كانت تقف عند الوزن كعنصر فاعل في الشعر مادامت هذه الانتظامية المتكررة هي المسؤولة عن إنشاء القصيدة، وهي كذلك أساس هذا الوزن، لأن موسيقى القصيدة كانت العنصر الوحيد الذي لايمكن جهل حضوره في الشعر، لدرجة أنه يمكن تصور وزن بدون شعر، ولكن لايمكن تصور شعر بدون وزن .

ولم يكن إغفال بعض النقاد للوزن في تعريفهم

---

(1) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين 231. وانظر كذلك ص 252.

الشعر ، نفيا أو إقصاءً لدور الموسيقى ، بقدرما تُركت مهمة الكشف عن ذلك للطبع أو الغريزة وفي هذا اعتراف ضمني بلصوق الأوزان ، كتشكيلات إيقاعية موسيقية بنفسية الإنسان وتعبيرها عن حالات هذه النفس من غضب أو طرب . وحزن أو فرح .

II - مفهوم الإيقاع بين الحقل الموسيقي والتنظير الشعري:

أجمعت الدراسات النقدية الحديثة على أن نقادنا القدامى لم يستطيعوا ضبط الإيقاع كفاعلية موسيقية في العمل الشعري فكان طبيعيا أن يقود مثل هذا التصور إلى استيراد نظريات إيقاعية استُخلصت من الشعر الغربي بصفة عامة.
غير أن هذا الواقع تضحده عدة معطيات علمية، أهمها أن غياب المصطلح لا يعني غياب العلم:
صحيح أن النظرية النقدية القديمة لم تخلف لنا دراسة منظمة عن الإيقاع الشعري كما يمكن تلمسها اليوم في النقد الحديث عربيا كان أم غربيا، غير أن آراء، متفرقة في ثنايا تراثنا يمكن - لو اجتمعت - أن ترسم ملامح هذه النظرية، بل وحتى الاستفادة منها وتشغيلها على النص الشعري.
فقد أُثرت عن أغلب النقاد القدامى من بلاغيين وفلاسفة وشاعريين، ملاحظات وخططات منهجية، تلامس جوهر الإيقاع الشعري،وما علم البديع إلا دليل بسيط على ما نقول(1).

---

(1) نؤكد منذ البداية أن النظرة لعلم البلاغة يجب أن تقوم على أسس أسلوبية جديدة لأن علم البديع مثلا، يمثل أهم ركائز البنية الإيقاعية التي يمكن لأي باحث أن يتعامل بها مع النص الشعري ولهذا تكوَّن لدينا حدس عميق بأن العرب القدامى درسوا بالفعل جميع مكونات البنية الإيقاعية، بنفس المفهوم الذي نتداوله نحن اليوم تبقى فقط مسألة المصطلح وهذه قضية عانت منها الثقافة العربية القديمة ولا يكفي في نظرنا - غياب المصطلح حتى نتهم العرب بعدم اطلاعهم على مكونات البنية

←

بل إن العرب يكادون يتفردون ويسبقون في ربطهم الإيقاع كعنصر من عناصر اللحن الموسيقي بالوزن كعنصر أساسي في الشعر.

ولعل استعراضا لتاريخية كلمة إيقاع كفيل أن يوقفنا على طبيعة تعامل العرب مع هذا المفهوم الموسيقي وكيف جعلوه معادلا للوزن الشعري.

وأهم ما يمكن الكشف عنه بداءة هو أن الإيقاع عند نقادنا القدامى يقصد به توازن بين نِسَبٍ زمنية محددة تتكرر في البيت الشعري وكذلك في القصيدة ككل، ويعتبر الفلاسفة المسلمون الانطلاقة الأولى لهذا الفهم، إلى جانب مفهوم آخر أثر عن نقاد آخرين اعتبروا فيه الإيقاع مرادفا للوزن من حيث المفهوم.

← الايقاعية، وقد أحسن الخطيب التبريزي (502) صنعا حيث تحدث عن هذه المكونات الإيقاعية في كتابه "الكافي في العروض والقوافي" (ص 170 فما فوق) وما صنيعه هذا إلا لإحساس منه بأن هذه المكونات يجب أن تدخل في صلب الحديث عن موسيقى الشعر وليس ضمن علم البلاغة القديم.

وسيتأكد للقارئ في الصفحات التالية أننا لا نعزف على الرباب أنغاما غريبة بقدر ما نحاول محاورة تراثنا القديم الذي هُمِّش في هذه القضية.

ولمزيد اطلاع انظر د. صفاء خلوصي في "فن التقطيع الشعري والقافية" ص 352 هامش (1) وكذلك "الأسس الجمالية" عز الدين اسماعيل ص 223 – 224 ورسالة لطيفة لزرك "المعلقات العشر: دراسة أسلوبية" ص 39 – 40.

ويعتبر ابن خُرْداذَبة (280) ـ في حدود ما اطلعنا عليه ـ أول من أدخل الإيقاع (1). إلى مجال الشعر وربطه بالوزن، حين قال:" إن منزلة الإيقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر، وقد أوضحوا الإيقاع، وسمّوه بسمات، ولقبوه بألقاب ...
والإيقاع هو الوزن، ومعنى أوْقَعَ وَزَنَ ولم يُوَقِّعْ، خرج من الوزن والخروج إبطاء عن الوزن أو السرعة"(2).

وحاول ابن طباطبا ـ بعد ذلك ـ تطوير مفهوم الإيقاع وجعله شاملا للوزن، ولبنية اللغة الشعرية في طريقة تركيبها، وكيفية انسجامها حيث يذهب إلى أن "للشعر الموزون إيقاع يَطْرَبُ الفَهْمُ لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه ... وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقعُ لطيفةٌ عند الفهم لا تُحَدُّ كيفيتها : كمواقع الطعوم المركبة الخفيفة التركيب اللذيذة المذاق ... وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف (3)

وفي رأي الفارابي . لا يوجد هناك فرق واضح بين الإيقاع والوزن، سوى أن الأول يقع على الأنغام، بينما يقع الثاني على الحروف :" والأقاويل إنما تصير موزونة بنُقْلَةٍ منتظمة متى كان لها فواصلُ، والفواصلُ إنما تحدث بوَقَفَاتٍ تامة، ذلك إنما يمكن أن يكون

---

(1) وإن كان الخليل بن أحمد الفراهيدي سابقا إلى ذلك بكثير إذ تذكر له المصادر كتابا سماه "الإيقاع" ولا ندري عنه شيئا، كما لا نعلم المفهوم الذي أعطاه الخليل للإيقاع ولكن الراجح أنه يسير وفق المفهوم السائد للإيقاع. انظر الفهرست لابن النديم 65 ولسان العرب مادة (وقع).

(2) مروج الذهب المسعودي 591/4.

(3) عيار الشعر 21 وقد استفاد المرزوقي كثيرا من رأي ابن طباطبا

بحروف ساكنة ، فلذلك يلزم أن تكون متحركات حروفي ، ألاقاويل الموزونة متحركات محدودةً ، وأن تتناهى أبدا إلى ساكن ، فإذا نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المُفَصَّل إلى النَّغَم.

فإن الإيقاع المفصَّل هو نُقْلَةٌ منتظمة على النَّغم ذوات فواصلَ ، ووزن الشعر نُقْلَةٌ منتظمة على الحروف ذوات الفواصل"(1).

وما جَمْجَمَهُ الفارابي ، كشف عنه ابن فارس وزاده بيانا ، مؤكدا أن الاتصال بَيِّنٌ بَيْنَ العروض والإيقاع في كونهما يقسمان الزمان تقسيما متوازيا ، وفي ذلك يقول ابن فارس :" إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعةَ الإيقاع تُقَسِّمُ الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"(2).

والإيقاع عند ابن سينا هو تساوٍ لأقوال ، من حيث المدة الزمنية التي تستغرقها ، وينقسم إلى لَحْنِيٍّ وشِعْرِيٍّ ، لأن " الإيقاعَ من حيث هو إيقاعٌ ، هو تقديرٌ ما لِزَمان النَّقَرَاتِ ،فإن اتَّفق أن كانت النَّقرات مُحْدِثَةً للحروف المنتظم منها كلام ، كان الإيقاع شعريا ، وهو بنفسه إيقاع مطلقا "(3).

← حين تحدث عن لذاذة الوزن ، انظر شرح كتاب الحماسة 9/1.

(1) الموسقى الكبير 1085.

(2) الصاحبي في فقه اللغة . وقد نقل السيوطي هذا التعريف حرفيا في المزهر 470/2

(3)جوامع علم الموسيقى 81

والواضح من هذه النصوص ـ وغيرها كثير ـ أن وعي العرب بترابط الإيقاع مع الوزن جعلهم يكشفون نقطة الاتصال بين الحقلين الموسيقي والشعري، والمتمثلة في التوازن بين مدد زمنية متساوية تتكرر في حدود مضبوطة، وتكرارها هو الذي يعطيها هذا المنحى الخاص الذي أطلق عليه الإيقاع، وهو بذلك متضمن للوزن الشعري ضرورة، لأنه يقوم أساسا على تكرار متحركات وسواكن بشكل منظم وصارم في بعض الأحيان.

ونعتقد ـ بناء على هذا ـ أن الإيقاع، ربما كان سابقا على الوزن لدى العرب القدامى، انطلاقا من المراحل التي مربها الشعر، إذ كان في المرحلة الأولى يُتلقى إنشادا ويُطرب الأذن قبل كل شيء وتطور في المرحلة الأخيرة ليصبح تأثيره مقتصرا على الرؤية البصرية، حيث كان اعتماد النقاد على مجاميع شعرية مكتوبة ومدونة (1). وهذا ما يمكن فهمه من رأي لأستاذنا أمجد الطرابلسي حين تحدث عن طريقة العرب في إنشاد الشعر فقال "كانوا (القدماء) يغنون أشعارهم، أو يرتلونها، أو ينشدونها حين تلاوتها أو حين نظمهم إياها، بطريقة تؤلف بين اللفظ وبين النغم الأصيل للبحر، ولو كان اللفظ قاصرا بعض القصور كأن يمدوا بعض حروف البيت، أو يلحّوا عليها أكثر من سواها. أو يثبوا فوقها خفيفا"(2)

---

(1) هذا كذلك ما يذهب إليه د. محمد بنيس في كتابه الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 125/1

(2) النقد واللغة في رسالة الغفران 112

ولهذا كان الإيقاع في مفهوم العرب القدامى صورة من صور الوزن الشعري - وإن اهتموا به في مجال الموسيقى تحت باب الألحان - مما دفع ابن خلكان أثناء حديثه عن الخليل بن أحمد الفراهيدي، إلى القول عنه: " له معرفة بالإيقاع والنغم، وتلك المعرفة هي التي أحدثت له هذا العلم (أي علم العروض)، فإنهما متقاربان في المأخذ"(1).

والفكرة قديمة تمتد حتى عصر الجاحظ الذي يمكن عده من أوائل النقاد الذين ربطوا بين الشعر والموسيقى، لما بينهما من خصوصيات مشتركة، ولهذا جاز للجاحظ أن يقول - وإن لم يذكر الإيقاع باللفظ - " إن وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حدّ النفوس تحدّه الألسنة بحد مُقنِع، وقد يُعرف بالهاجس، كما يعرف بالإحصاء والوزن"(2).

غير أن زواج الوزن بالإيقاع بدأ - في الدراسات الحديثة - يتعرض لهزات عنيفة، ولذلك في نظرنا دوافع تعود في أغلبها إلى تطور طبيعة الشعر نفسه ونوعية التعامل معه:

فالشعر العربي بدأ أول الأمر شفويا يُنشد في الأسواق والمجالس والأندية، فكان التواصل معه يتم عن طريق

---

(1) وفيات الأعيان 2/ 244

(2) رسالة القيان" ضمن " رسائل الجاحظ 2/160 - 161

تتبع هذه الأصوات التي يوظفنا الشاعر توظيفا قصديا الشيء الذي جعل الإنشاد يشوق على حقيقة الطاقات الصوتية المشحونة التي تتكرر في النص ، وكان الإيقاع في هذه المرحلة شيئا بارزا، في حين كانت المعرفة بالأوزان معرفة غريزية أو ذوقية .

ولكن الشعر تحول من خطاب منطوق إلى آخر مكتوب تتعامل معه العين أكثر من الأذن ، ومن ثَم هُمِّشت قيمته الصوتية ، لتحل محلها معطيات علم العروض ، أو الوزن. غير أن قيمة الإيقاع كفاعلية شعرية لم تختف تماما من هذه النصوص الشعرية ، وإنما كانت ثاوية تحت ظلال الوزن.

ونحن وإن كنا نفرق بين الوزن والإيقاع انطلاقا من بعض الخصائص الجوهرية التي تفصل بين الحقلين، إلا أننا مع ذلك لا يمكن أن نطمئن لكل ما قيل في هذا الفصل، لأن أغلب هذه الآراء كانت تنظر للإيقاع ، وكأنه مرحلة متطورة من مراحل بناء القصيدة ، استطاعت امتصاص طاقات الوزن ، وأفرغته من خصائصه البنيوية لتمنحها لعلم أوسع هو الإيقاع .

في حين أن العلاقة بين الوزن والإيقاع كانت دائما علاقة تفاعل إذ أن حضورهما معا في الشعر لا يضره، فيما أن غياب أحدهما لا ينفعه .

وقد تنبه الشكلانيون الروس - باعتبارهم رائدي الدراسات الإيقاعية الحديثة - لقيمة هذه العلاقة بين الوزن والإيقاع ، فاهتموا بدراسة الإيقاع كعنصر

شامل ، دون أن يكون في نيتهم استبدال الإيقاع بالوزن ، أو تضحية أحدهما لفتح المجال للآخر. ويؤكد ذلك أبرز نقاد الشكلانيين "أوسيب بريك" إذ يقول: " إن الشعر يتوفر على بنية تركيبية قارة ، مرتبطة بدون انفصام إلى الإيقاع ، تبعا لذلك ، فإن مفهوم الإيقاع ذاته يفقد صفته المجردة ، ويصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر ، أي الجملة .

إن الوزن كان يتراجع إلى المرتبة الثانية مع احتفاظه بقيمة الحد الأدنى للاصطلاح الشعري....

فالعثور على أوجه إيقاعية ونظمية قد قلب، بصفة نهائية ، مفهوم الإيقاع كملحق خارجي يبقى على سطح الخطاب .

لقد أخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر ، يحدد مجمل عناصره السمعية أو غير السمعية... بينما تُرك للوزن أن يأخذ مكان تمهيد أوّليّ"(1).

فتطور الدراسة من الوزن إلى الإيقاع ، في رأي بريك جاء نتيجة للكشف عن بنيات لغوية تنشط هي الأخرى في إضفاء خصوصية على الخطاب الشعري ، ومما من شك أن حديث بريك عن الإيقاع والوزن ، هو حديث عن المجرد والمنجز ، فالوزن في نظره إيقاع مجرد موجود قبل النص، بينما الإيقاع يعتبر لديه الحالة المنجزة، وتتمثل في توظيف الأصوات والصياغات التركيبية

---

(1) نظرية المنهج الشكلي بوريس إخنباوم ضمن كتاب نصوص الشكلانيين الروس " 52 _ 53

التي تذهب بالشعر بعيدا عن الخطاب النثري.

ذلك أن هذا الانزياح الذي تقوم به اللغة الشعرية لتخلق نحوها الخاص، وتستقل بمعجمها التركيبي، هو وحده القادر على الكشف عن بنية الشعر القائمة أساسا على الأثر الصوتي، وما الوزن إلا نوعية تشكيلية لهذا الأثر.

ولهذا جاز لنفس الناقد أن يذهب إلى طرح إمكانية الاستغناء عن الوزن في الشعر، والاستعاضة عنه بالإيقاع مادام هذا الأخير يحمل في طياته نفس مفاهيم الوزن الشعري. لأن "الخطاب الشعري هو خطاب منظم فيما يتعلق بأثره الصوتي لكن بما أن الأثر هو ظاهرة معقدة فإن واحدا من عناصره فقط يتعرض للتقنين، هكذا فإن العنصر المُقَنَّن في العروض الكلاسيكي يتمثل في المَدَّات Accents، التي أخضعها ذلك العروض لتسلسل وقاسها بقوانين ....

لكن يكفي أن تتعرض سلطة الأشكال التقليدية لبعض الاهتزاز، لكي تظهر بإلحاح هذه الفكرة: إن جوهر الشعر لا يُستهلك في ملامحه الأولى، بل يعيش كذلك بواسطة الملامح الثانوية لأثره الصوتي فإلى جوار الوزن هناك، الإيقاع الذي هو كذلك، قابل للمعاينة وإنه يمكن كتابة أشعار لا تلتزم إلا هذه الملامح الثانوية، فالخطاب يمكن أن يبقى شعْريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن"(1).

---

(1) نصوص الشكلانيين الروس "ص 56.

وبريك هنا ، لاينفي دور الوزن العروضي في بناء الشعر بقدر ما يدمج هذا المكون ضمن عنصر أوسع ، له نفس وظائف الوزن ، ويتحكم حتى في ضبط الموازنات الصوتية الأخرى ، وهذا العنصر هو الإيقاع .

وهكذا يتحول الاهتمام لدى الشكلانيين من الجزء إلى الكل،من الوزن إلى الإيقاع ، وهو تحول يبدو لنا مشروعا ، خاصة إذا أدركنا أن الدراسات حول الوزن كانت قد استنفدت أهدافها وضبطت عناصر الوزن بشكل منهجي في حين بقي البحث حول الإيقاع مصحوبا بطابع خرافي أسطوري يرى في الإيقاع ظاهرة كونية عامة لا تخص الشعر فقط.

غير أن بعض النقاد ذهبوا في فصلهم بين الوزن والإيقاع ، إلى أن كل مكون يحمل خصائص بنيوية تخالف الآخر ، وتتقاطع معها كليا في بعض الأحيان . فمحمد مندور مثلا ، يفصل الوزن عن الإيقاع مؤكدا أننا " نقصد بالوزن إلى كَمِّ التفاعيل ، والوزنُ يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية كما هو الحال في الكامل والرجز وغيرها ، أو متجاوبة كما هو الحال في الطويل والبسيط وغيرها ، إذ نرى التَّفعيل الأول: مساويا للثالث ، والثاني مساويا للرابع .

وأما الإيقاع فهو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب وهذه ظاهرة قد تكون ارْتِكَازًا كما قد تكون مجرد صمت "(1).

(1)"الشعر العربي:غناؤه إنشاده وزنه"مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية 1943 ص 144 ـ 145.

فأساس الاختلاف بين الوزن والإيقاع عند مندور، يتلخص في أن الوزن يُنظر إليه من حيث كم التفاعيل، التي تكون في بعض الأحيان متساوية، وفي أحيان أخرى متجاوبة.

أما الإيقاع، فهو تكرار أصوات معينة في حدود زمانية متوازية.

لكن الذي غاب عن مندور هو أن الوزن نفسه يحمل هذا التكرار الصوتي المحدد النسب، ألا نلاحظ في بحر الطويل مثلا؛

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن x فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

مددا زمنية متساوية تفصل بين (فعولن) الأولى، والثانية وكذلك بين (فعولن) الثانية والثالثة، ثم بين الثالثة والرابعة وهذه المدة الفاصلة هي تفعيلة (مفاعيلن)؟ ونفس الشيء يمكن أن يقال عن المدة الزمنية المتساوية بين (مفاعيلن) الأولى والثانية في البيت؟

فأساس الوزن حركات وسكنات تتكرر في البيت بشكل متطابق ولا يمكن للوزن أن يخرج عن هذا التوازن الذي هو أساس الإيقاع أيضا – إلا خروجا خفيفا يتمثل في الزحاف.

ولمثل هذا كان ينظر شكري عياد حين رد على مندور تمييزه بين الإيقاع والوزن قائلا....

" إذا كان أساس هذه النظرية القول بأن الوزن يمكن أن يتحقق – ولو في بعض الأعاريض – بالكم وحده، فهذا مناقض لما يقرره مندور نفسه من أن الكم والارتكاز ضروريان معا لقيام الوزن الشعري....

الوزن إذن – بهذا المعنى – تجريد صرف وإذا وضعنا كلمة " الكم" بدلا منه – وهذا ما نفضله – فإننا نجده يصبح داخلا في تعريف مندور للإيقاع أنه " تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب....

على أننا إذا تأملنا أيضا مزية التأمل في تعريفه الوزن

بأنه " كم التفاعيل" فإننا لابد أن نسأل :وكيف تتميز التفاعيل بعضها من بعض ؟ لابد إذن من تلك " الظاهرة الصوتية" التي تتردد بين تفعيلة و أخرى وإذن فإن تعريف الوزن يتضمن الإيقاع، والاصطلاحان لا يُفهم أحدهما بدون الآخر"(1)

ويقترب غنيمي هلال من مندور في فصله بين الإيقاع والوزن إذ يجعل الإيقاع ضروريا في الشعر ، ويعتبر الوزن مجرد شكل جامد ينظم فترات البيت عبر تفعيلاته المحدودة، فيقول في ذلك :" ينبغي أن نفرق بين أمرين يكثر الخلط بينهما : أولهما الإيقاع ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أوفي أبيات القصيدة وقد يتوافر الإيقاع في النثر ، مثلا فيما سماه قدامة " الترصيع" أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر الشعري...

وثاني الأمرين اللذين نريد التفريق بينهما هو الوزن : وهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"(2) .

ولا نكاد نتبين فروقا واضحة في هذا التعريف ، إذ أن الناقد يعرف الإيقاع بنفس خصائص الوزن ، فحين نسب للإيقاع " توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم" أغفل أن هذه الخصائص الإيقاعية هي عينها جوهر الوزن الشعري.

ثم إن القول بوجود الإيقاع حتى في النثر عن طريق الترصيع ، هو قول لا تسنده آراء قدامة بن جعفر نفسه

---

(1) موسيقى الشعر 61 _ 62

(2) النقد الأدبي الحديث 461 _ 462.

الذي تحدث عن الترصيع كخاصية من خصائص الشعر حين تطرق لنعت الوزن (1).

وعند ناقد آخر يقوم الفصل بين الإيقاع والوزن، على أساس أن الوزن قد استنفذ أغراضه، واستوفاها، وأصبح عثرة أمام الإبداع: أكثر من كونه حافزا إليه، أما الإيقاع فنظرا لاعتماده على حركة الأصوات الداخلية فإنه يشكل تجربة فردية، يختلف توظيفها من شاعر لآخر ويتجاوز نظام التفاعيل العروضية، يقول عز الدين اسماعيل: " والإيقاع غير الوزن، وكثيرا ما يتعارض الإيقاع والوزن، بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغييرات، وقليل من الشعر هو ذلك الذي يخرج على صورة الوزن...

ثم إن الأوزان القديمة لكثرة استخدامها: قد صارت ثقيلة، والخروج عليها إلى الشعر المنثور، وكذلك التقيّد بها، وتنفيذها كاملة لايوفر للشعر روعته، لأن كل معنى، يحتاج إلى الحركة التي تلائمه، وليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعرا، يحقق كل الإمكانيات الشعرية للغة ما لم يكن إيقاعيا...(2)

والإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لاتعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشقّ بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف

---

(1) رغم أن قدامة يقول: "وإن كان هذا (الترصيع) مقصودا له في الكلام المنثور فاستعماله في الشعر الموزون أقْمَنُ وأحسن" نقد الشعر 85 فإن الأمثلة التي ذكرها قدامة للترصيع (ص80_ 85) تدل على أنه خاصية شعرية إذ لم يستشهد إلا بثلاثة أحاديث للرسول، تدل على وجود الترصيع في النثر.

(2) الأسس الجمالية في النقد العربي" 364.

باختلاف اللغة ، والألفاظ المستعملة ذاتها ، في حين لايتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه، تقول "عَيْن" وتقول مكانها "بِئْر" وأنت في أمن من عشرة الوزن ،أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها فهو أيضا يصدر عن الموضوع ، في حين يفرض الوزن على الموضوع ، هذا من الداخل وهذا من الخارج ...
.... وأكرم للشعر، أو لنقل إنه أقرب لطبيعته، أن يكون إيقاعيا لا وزنيا "(1).

ولاشك أن هذه الآراء تقف جنبا لجنب من أجل الدفاع عن فكرة واحدة هي التأكيد على وجود اختلاف قوي بين الوزن والإيقاع، رغم أنها لامست الخصائص الجوهرية المشتركة بين الإيقاع كأصل ، والوزن كفرع .

غير أننا لا نعدم ، من جهة أخرى ، مواقف نقدية سعت لربط الحقلين معا تحت خصائص واحدة لعل أهمها يكمن في عنصر التوازي بين مدد زمنية مضبوطة تتكرر على امتداد النص الشعري.

فشكري عياد الذي تردد في البداية في حسم العلاقة بين الإيقاع والوزن(2).وجد نفسه في الأخير ، يؤكد هذا الترابط بين الإيقاع والوزن ، ويعتبر الوزن جزءا لايتجزأ من الإيقاع ، مشيرا كذلك إلى هذا الخلط الذي صاحب كلمة إيقاع ، حين انتقلت إلى مجال الشعر ، فيقول في تأكيد هذه العلاقة :" وبناءا على ذلك فإن الوزن

(1) نفسه 376 _ 378.

(2) انظر هذا التردد في" موسيقى الشعر" 57

أَخَصُّ من الإيقاع ، أو كما كان يقول اللغوي اليوناني سشرويداش :" إن الإيقاع أبو الوزن " إلا أن كلمة الإيقاع تتعرض لأنواع من التوسع في الاستعمال ، تجعل معناها يلتبس أحيانا، فربما وُصف نوع من الأسلوب النَّثْري بأنه "مُوَقَّع" والمقصود أن ثمة نسبة أو أكثر تتردد في مقاطعه أو عباراته وإن لم تُلتزم، ويقابل ذلك استعمال الكلمة نفسها في وصف الشعر الموزون أوطريقة إنشاده أو في وصف بعض أنواع الموسيقى ، كموسيقى الرقص، وهكذا يظن القارئ تارة أن الإيقاع أَعَمُّ من الوزن ، وتارة أنه أخص منه، والحقيقة أنه اسم جنس ، والوزن نوع منه ولذلك يستعمل أحيانا للدلالة على وجود التناسب مطلقا وأحيانا أخرى لإبراز هذا التناسب ، وتحقيق وجوده"(1).

وما أوجزه عياد هنا، فَصَّله رتشاردز، الذي أكد على ارتباط الوزن والإيقاع فاعتبر الوزن أخص من الإيقاع، متحدثا بدوره عن الأسس التي يرتكز عليها كلا المجالين ،والتي هي التكرار والتَّوقّع، إذ يعتبر أن الإيقاع "يعتمد...، كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة،على التكرار والتوقع ، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه ، يحدث بالفعل أولا يحدث، وعادة يكون هذا التوقع لاشعوريا فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع

---

(1) موسيقى الشعر 63 هامش (1) وانظر كذلك "الإيقاع في الشعر العربي " الأب خليل أده اليسوعي مجلة المشرق ص 939.

أصواتا أو صورا كلامية يهيء الذهن لتَقَبُّلِ تتابع جديد من هذا النمط دون غيره إذ يتكيَّف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لايتقبل إلا مجموعة محدودة من المُنَبِّهات الممكنة"(1)

بل إن بعض الغربيين ذهب إلى حد تأكيد أن مصطلح الإيقاع ، استعير من أصل طبيعي ونسجت منه الذاكرة الجماعية أسطورة ، وقد أثبت ذلك بِنْفِنِيست في قوله :"إن معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج ، هو ذلك ماكان يُعَلَّم منذ أكثر من قرن ، في بدايات النحو المقارن ، ومازلنا إلى الآن نكرره، وما هو بالفعل الشيء الأكثر بساطة وإرضاء؟ لقد تعلم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة، وقد وَلَّدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته"(2)

ونفس هذه العلاقة بين الموج والإيقاع والوزن يؤكدها باحث آخر فيقول :" عندما نقف على شاطئ البحر نراقب الأمواج تتكسر على الرمل ، لتعود من جديد ، نجد ثمة تشابها أساسيا في حركة كل موجة ، لكن ليس من موجتين تتكسران في شكل متناظر تماما .

وقد ندعوا هذا التشابه في اختلاف حركة الأمواج بالإيقاع .

---

(1) مبادئ النقد الأدبي 188 وهذا كذلك ما توصل إليه هنري ميشونيك في كتابه "Critique du rythme" حين تتبع مختلف التعريفات الممكنة للإيقاع (راجعه في كتابه المذكور منص 151 إلى ص 172).

(2) 327 Problémes de linguistique Générale والترجمة مأخوذة من د. محمد بنيس "الشعر العربي الحديث" ص1/173.

... فتلاحق أبيات من النمط الوزني نفسه ... يشبه تلاحق الأمواج التي تتكسر على الشاطئ :كل منها ينطوي على نمط متشابه ، يمكن قياسه ، ولكن ليس منها ما يتناظر مع غيره تماما "(1).

فهذه التعريفات ـ وإن كانت تمتد بالإيقاع إلى أصل عفوي أو طبيعي ـ تشترك جميعها في أن الإيقاع يقوم على التكرار المتتظم لوحدة زمنية معينة وهذا التكرار يجعل الأذن تتوقع الوحدات الزمنية كلما آن أوانها ، وكل خروج عن النظام يخل بالنسق العام ، ويجعل الأذن تدركه بسهولة.

ولعلنا نلاحظ أن أي واحد من هؤلاء، لم يقل إن الوزن يخرج عن هذا النظام (عكس ما سبق من آراء)، بل اعتبروه صورة خاصة للإيقاع ، مُدرَكة من خلال القصيدة الشعرية التي تمثل أحسن أنموذج لهذا التكرار المنظم.

ونظن أن أقرب الآراء للحقيقة ، وأهم التعريفات التي أصابت كَبِدَ ما نحن بصدده . ما أثبته د. محمد العمري في أطروحته القيمة حين عرّف الإيقاع انطلاقا من البنية الصوتية للعمل الشعري فقال :" يمكن أن نقسم المادة الصوتية المنضوية تحت مبحث الإيقاع إلى ثلاثة أقسام :

1 ـ الوزن العروضي ، وهوذو طبيعة تجريدية ، مكوَّن من توالي الحركات والسكنات في وحدات سُمِّيَتْ أسبابا وأوتادا ، تُمثَّل بصيغ صرفية أو تفعيلات حسب نظام الخليل الذي نجده ملائما في هذه الدراسة.

2 ـ التنغيم (الأداء) ويضم كل صور تجليات الإنجاز الشفوي أو التأويل الشفوي للنص ، بما فيه من مدة

---

(1) الوزن والقافية في الشعر الحر فريزير2. /421 ـ 422.

وشدة وارتفاع ، وهو مجال الدراسة التجريبية المخبرية
3 ـ الموازنات : تضم الموازنات كل الصور تكرار الصوامت ، والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات "(1).

وإن كان الباحث في العنصر الأخير يُضيّق مجال الموازنات ، فيحصرها في التجنيس (تكرار الصوامت)، والترصيع (تكرار الصوائت) إلا أن حصره هذا كان حصرا إجرائيا وليس منهجيا حسب تعبيره ، لأنه سيعود في مكان آخر لضبط جميع مُقوّمات التوازنات الصوتية ، التي تُكَوِّن الإيقاع الشعري ، ذلك لأن " المقومات الصوتية في البلاغة العربية ، تعود ـ مهما تنوعت ـ إلى أصل واحد وهو الموازنة بين طرفين يتناظران كليا أو جزئيا في عناصر تكوينهما الصوتي...
فالموازنات سُلّم كثير الدرجات منها :
1 ـ الموازنة بين الصوائت ، أي بين المد وأنواع الحركات (الترصيع).
2 ـ الموازنة بين أنواع الصوامت (التجنيس)
3 ـ الموازنة بين الحركات والسكنات (التفعيلات والأوزان العروضية).
4 ـ الموازنة بين مقاطع القصيدة كما في الموشحات مثلا بين الأقفال والأبيات "(2).

على أننا نرى ضرورة إضافة ، مباحث التكرار والتصريع والتصدير ، والتدوير، حتى تكتمل مكونات البنية الإيقاعية وتضبط ضبطا علميا (3).

---

(1) الموازنات الصوتية في لغة الشعر 5 و نشير هنا أننا نعتمد على نص الأطروحة لأن كتاب العمري لم يُنشر إلا في نهاية السنة الماضية
(2) نفسه 298 / 299
(3) وإلى شبيه بهذا ذهب كذلك د. عبد الله الطيب أثناء تعريفه للجَرْس. الذي لم يكن شيئا آخر غير الإيقاع انظر" المرشد إلى فهم أشعار العرب 2/459 وراجع كذلك Molino/ Tamine : Introduction à L'analyse Linguistique de la Poésie P. 30 .

ومن هنا نصل إلى أن الإيقاع ، يتركب من مجموعة من المكونات يحكمها قانون التوازن والتساوي(1). ويتجسد هذا التوازن في تكرارها المنظم في البيت الشعري الذي يمكن عدّه وحدة مستقلة دلاليا وتركيبيا ، وقد يمتد هذا التكرار أو التوازن ليشمل مجموعة أبيات من القصيدة أو القصيدة برمتها كما هو الحال في التّطريز.

ولابد من التنبيه أن اشتغالنا على هذه المكونات دون غيرها ، أملته علينا عدة معطيات : أهمها ~~تتلخص أولا وأساسا في~~ أن هذه المكونات - وإن اختلفت في الاصطلاح - تنحو نحو التكرير، وهذا التكرير يطعم - لامحالة عناصر الإيقاع الأخرى، ويجسدها أكثر في النص.

ثم إن هذه المكونات درست من قبل النقاد القدامى تحت مبحث علم البديع ، كجزء من علم البلاغة ونريد من خلال إعادة طرحها، التأكيد ، على أن هذه المكونات حقّها أن تدخل في علم الإيقاع ، أو أن تدرس ضمن موسيقى الشعر بصفة عامة ، فهي ليست حلية أو قيمة مضافة للنص ، يبرهن بها الشاعر على مقدرته الفنية . بقدرما تعد ملازمة للنص الشعري ، ولصيقة به حذْوَ النّعْلِ بالنعل. وبدونها لا يمكن للقصيدة أن تكسب أسباب نجاحها وخلودها .

واعتمدنا - أخيرا - هذه المكونات لأنها في نظرنا الأقرب إلى الضبط والأكثر تجسيدا في النص الشعري وإلا فنحن مطالبون كذلك بدراسة البنية الصوتية ضمن ما يعرف برمزية الحروف ، أي الوقوف عند طبيعة الأصوات في ديوان البحتري - وترتيبها ضمن مخارجها

---

(1) ذكر عزالدين اسماعيل سبعة قوانين تحكم الإيقاع هي: النظام - التغير - التساوي - التوازي - التوازن - التلازم - التكرار " الأسس الجمالية في النقد العربي "122 _123.

الصوتية ، ودراسة خصائصه كل صوت من أصوات العربية ، ومدى تواتره في الديوان ، وعلاقته بالغرض الشعري، وما إلى ذلك من المباحث المرتبطة بالإيقاع الصوتي . وهي محاولة يصعب تحقيقها ويعز استيفاء شروطها في هذه الدراسة (1). التي تعتبر نفسها محاولة أولية للتعرف على بعض المكونات الإيقاعية ، وهي على كل حال محاولة تطمح في أن تكون ضمن الخطوات الأولى في مجال دراسة إيقاع الشعر العربي ، انطلاقا من المعطيات الإحصائية.

III مكونات البنية الإيقاعية :

سنحاول في هذا الجانب من الدراسة، الإحاطة ~~بجميع~~ المكونات الإيقاعية (~~التي ننوي الكشف عنها في ديوان البحتري. ونتعامل فقط مع المكونات البارزة~~) في تراثنا الشعري . وهي الوزن - القافية - التَّكرار - التصدير - التدوير - التصريع - التجنيس - الترصيع ثم التطريز.

1 - الوزن :

رغم كثرة الدراسات حول الوزن في التراث العربي القديم، إلا أننا لا نعثر على نظرات نقدية سليمة تستطيع التغلغل إلى عمق الظاهرة العروضية ، وتحليل

---

(1) كان في نيتنا دراسة خصائص الصوت في ديوان البحتري وعلاقتها بكل غرض شعري مستعينين في ذلك بجهاز الحاسوب ولكن أحد المؤسسين (Hamza Kropf حمزة كروبف) لمعهد أليف (Alif) (معهد يهتم ببرمجة الثقافة الإسلامية خاصة القرآن والحديث) أكد لنا استحالة القيام بمثل هذا العمل في مدة زمنية قصيرة كالتي نتوفر عليها لإنجاز هذا البحث ناهيك عن أن الأمر يتعلق بديوان شعري ضخم. ونَعِد القارئ أننا سنقوم بهذه المهمة مهما كلفنا ذلك من جهد.

خصائصها البنائية.

ونعتقد أن سبب غياب مثل هذه النظرية يرجع لعدة أسباب كان أهمها استقلال الدراسات العروضية بمبحث خاص بها بعيدا عن مجال الشعريات حيث تولّي درسه جماعة من العروضيين تعاملوا مع الوزن الشعري تعاملا معياريا، فأغرقوه بسلاسل القواعد ووضعوه في مُتُونٍ يتوارثها الأجيال حفظا (1).

وبذلك يتحمل نقادنا مسؤولية كبيرة في غياب الوزن عن الدراسات النقدية المختصة بالشعر، حين ذهبوا إلى اعتبار المعرفة بالأوزان تتم عن طريق الذوق أو الغريزة وسلموا للعروضيين جسد الوزن يذبحونه من الوريد إلى الوريد. وفي المقابل اكتفى هؤلاء النقاد بتناول الوزن من جهة علاقته بالمعنى أو الغرض الشعري وهي قضية وُجدت مبكرا في حركة النقد القديم ثم غذّتها بعد ذلك التأثيرات اليونانية ممثلة في شعرية أرسطو.

ومن ثَمَّ جاز لابن طباطبا أن يقول :" فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مَخَّضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأَعَدَّ له ما يُلبسه إيّاه من الألفاظ التي تُطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"(2).

ويوافق العسكري ابن طباطبا فيزيد فكرته إيضاحا وبيانا ويرسم للشاعر خطوات القول الشعري الجيد فيقول:"

---

(1) انظر تفصيلا لذلك في" البنية الإيقاعية للشعر الجاهلي" مصطفى لمومني(د.د.ع) 22 ـ 23

(2) عيار الشعر 11

"وإذا أردتَ أن تعمل شعرا فأحْضِر المعاني التي تريد نظمها فِكْرَك وأخطرها على قلبك واطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها وقافية يحتملها" (1).

وعلى هذا المحور كان مدار الدراسات النقدية قديما وحديثا (2). حتى بدأنا نشهد أغراضا معينة، لأوزان بعينها لا تتعداها لغيرها "فالبحر الطويل مثلا يتسع لكثير من المعاني فيصلح للفخر والحماسة والرثاء والوصف والتاريخ، والشكوى، والألم والنظرات الكونية"(3) "والكامل يصلح لأكثر الموضوعات وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء وأقرب إلى الرقة لذلك يصلح لقَصّ الأخبار، والمعاني التقريرية، وإذا دخله الحذف، وجاد نظمه بات مطربا مرقّصا ... وكذلك إذا كان الضرب أحذّ مُضْمَرا"(4).

ثم إن د. عبد الله الطيب، راح يبحث في طبيعة هذه الأوزان فاستخلص أن من بين أوزان الشعر العربي، أوزانا تحمل خصائص جنسية سماها بالأوزان الشَّهْوانِيّة، هي البسيط المَنْهوك والمتقارب القصير والمقتضب فالمضارع ثم المنسرح القصير.

وبعد أن تحدث عن هذه الأوزان في علاقتها بشعر القدماء لخص رأيه فيها قائلا: "هذه البحور سميناها "شهوانية" لأن نغماتها لا تكاد تصلح إلا للكلام الذي قصد منه قبل كل شيء أن يتغنّى به في مجالس السكر والرقص المتهتك المخنّث ولو تأملتها جميعا وجدت في نغمها شيئا يُشعر

---

(1) الصناعتين 139 وليلاحظ القارئ أن هذين التعريفين يعتبران الشعر عملية آلية متغافلين عن المحفزات النفسية
(2) راجع عرضا مفصلا لهذه الآراء لدى مصطفى لمومني (الفصل الأول 22.107)
(3) الشعراء وإنشاد الشعر علي الجندي 102.
(4) نفسه 105.

بالشهوانية، ولسمعت من نقرات تفاعيلها موسيقا ذات لون جنسي(1).

ويبدو أن ربط الوزن بالمعنى لم يكن حكرا على النقد العربي دون غيره، فالنقد الغربي الحديث بدوره خاض في هذه العلاقة مما حدى ببعض رواد الشكلانية الروسية إلى توجيه سهام النقد لهذه النظرية حتى لكأنه في رده هذا كان ينظر إلى آراء نقادنا العرب خاصة ابن طباطبا والعسكري فقال في ذلك :" هكذا يقدّم لنا تخيّل ساذج الإبداعَ الشعري : يكتب الشاعر في البدء فكرته نثرا، ثم يبدّل كلماتها حتى تستقيم مع الوزن وإذا لم تخضع بعض الكلمات لضرورات الوزن يبدلها حتى تستجيب كما هو مطلوب منها ، أو يبدّلها بكلمات تكون ملائمة ، أفضل من غيرها "(2).

ويضيف بريك Brik متخذا من بييلنسكي أنموذجا لهذا الاتجاه :" يعطي الوعي الساذج أسبقية لبنية اللغة المعتادة المُتَكَلّم بها ويَعتبر الوزنَ الشعريَّ تزيينا مُضافا لبنية الخطاب المعتادة.لقد كتب بييلنسكي بأنه يكفي نشر الأبيات لمعرفة ما إذا كانت حسنة أو قبيحة ، فقيمتها تظهر على الفور .

ولم يكن الشكل الشعري بالنسبة لبييلنسكي سوى تَلْفيفٍ خارجي للتركيب اللغوي المعتاد وقد كان من الطبيعي أن يهتم

---

(1) المرشد 1/ 87

(2) O.Brik " Rythme et syntaxe " in : théorie de la littératune . P 150

قبل كل شيء بمعنى التركيب لا بتلفيفه"(1).

ولا شك أن ربط المعنى بالوزن بهذا الشكل التعسفي أو جعل الوزن بنية تزيينية تضاف للقول، قد أضر بطبيعة الوزن، وحتى بنوعية العلاقة التي يقيمها مع الغرض الشعري.

وفي حدود علمنا يعتبر حازم القرطاجي سباقا إلى دراسة خصائص النظام العروضي في تراثنا النقدي إذ خصص مبحثا طويلا، استخلص فيه جميع قيم الوزن وأعاد فيه ترتيب الأوزان بناءً على طبيعتها الإيقاعية مهتديا في ذلك بذوق فني رفيع.

فهو يرى أن الأوزان :"مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره، والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"(2).

وانطلاقا من هذا التعريف يحدث حازم قطيعة مع الدراسات السابقة التي عرفت الوزن (أو العروض)، بأنه الميزان الذي يعرض عليه الشعر لتمييز صحيحه من فاسده. لكن حازما ينفذ إلى جوهر هذا الوزن الذي يعتبره مجموعة مقادير تتساوى زمنيا، وهي قائمة أساسا على عدد معين من الحركات والسكنات تتبع ترتيبا صارما، واختلاف عدد هذه الحركات والسكنات ينتج عنه تشكيلات وزنية جديدة، حددت في الشعر

(1) نفسه 150 ـ 151.
(2) منهاج البلغاء 263

العربي بستة عشر وزنا .

ومن مقياس الحركة والسكون خرج لنا حازم بتصنيف جديد للأوزان حيث قسمها قسمين كبيرين ، فيقول: "والأوزان الشعر منها سَبْطٌ ومنها جَعْدٌ(1). ومنها لين ومنها شديد ومنها مُتوسّطات بين السَّباطة والجُعودة وبين الشدة واللين وهي أحسنها .

والسَّبَطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات ، والجَعْدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزئيين أو ثلاثة من جزء وأعني بتواليها ألاّ يكون بين ساكن منها وآخَرَ إلا حركة، والمعتدلة هي التي تتلاقى فيها ثلاثة سواكن من جزئيين أو ساكنان في جزء"(2).

ويبدو أن فكرة قياس الأوزان إلى عدد المتحركات والسواكن فكرة موسيقية، تراعي طبيعة الوزن الإيقاعية وتجعله شبيها بلحن موسيقي ، يخضع لضوابط الآلة التي يُوَقَّعُ عليها، ولعل هذه الفكرة كانت بوادرها موجودة منذ عصر الأخفش الذي استطاع قبل حازم الوقوف عند قيمة الحركة والسكون في الوزن الشعري، واعتبر -كما هو الحال عند حازم - كثرة السواكن مؤدية إلى

---

(1) سَبَط: السَّبْطُ والسَّبَطُ والسَّبِطُ: نقيض الجعد، والسَّبْطُ : الشَّعْر الذي لا جُعودَةَ فيه . وشِعْر سَبْطٌ وسَبِطٌ: مسترسل غير جعد.
جَعَد : الجَعْدُ من الشَّعْرِ خلاف السبط وقيل هو القصير والجعد من الرجال المُجْتَمِعُ بعضه إلى بعض (اللسان: مادة (سبط) و (جعد).

(2) منهاج البلغاء 260.

بطء الإيقاع ، في حين أن كثرة المتحركات تؤدي حتما إلى سرعة الإيقاع :" وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يُبنى على متحركين بينهما ساكن أو متحركين بين ساكنين ، فهذا أعْدَلُ الشعر وأحسنه ، فإذا كثرت سواكنه ومتحركاته على غير هذه الصفة قبح ، وكَثْرَةُ المتحركات أحسن من كثرة السواكن "(1).

فحازم - ومعه الأخفش - استطاع النفاذ إلى خصائص الوزن البنائية ، واعتمد ثنائية حركة / سكون . ليخرج لنا بتصنيف جديد للأوزان إذ جعلها تتوزع بين السرعة والبطء بناءً على كَمّ الحركات أو السكنات .

ونظن أن مسألة الزحاف بدأت تأخذ مع حازم بُعدا جديدا أخرجها من كونها شَرًّا لابد منه ، أو من كونها كالرُّخْصة في الفقه حسب الأصمعي، إلى إعطائها دورا حاسما في تغيير إيقاع الوزن وموسيقا القصيدة، إذ بفضل الزحاف قد يتحول وزن من البطء في حالته المجرَّدة، إلى السرعة في حالة الإنجاز ، والعكس كذلك صحيح .

وحازم يتحدث عن الأوزان البسيطة ويحددها بأنها تتوالى فيها ثلاثة متحركات في الجزء الواحد وهذا شيء يصدق نظريا على وزني الوافر والكامل إذ التفعيلة المكوَّنة لبحر الوافر هي (مفاعلتن) وتنتهي بفاصلة صغرى أو ثلاثة متحركات وساكن.

---

(1) كتاب العروض . نشر في مجلة فصول (مارس 1986) ص 141 وانظر رأيا شبيها بهذا لدى الأب خليل أده اليسوعي "الإيقاع في الشعر العربي" مجلة المشرق نوفمبر 1900) ص 1028 ود. مصطفى السعدني في "الملفوظ الشعري" 57.

وكذلك تفعيلة الكامل (متفاعلن) تبدأ بفاصلة صغرى وبذلك حققت التفعيلتان شرط السَّبَاطة التي تحدث عنها حازم.

لكن على المستوى المنجز، وحين يدخل الزحاف ستتحول التفعيلتان من السباطة إلى الجُعُودَة: ف(مفاعلتن) إذا دخلها الْعَصْبُ تَكسَّر توالي المتحركات الثلاثة وأصبحت على وزن (مفاعيلن) أي أنها ستضم ثلاثة سواكن في جزء واحد وهذا شرط يحدد به حازم جعودة الوزن أو بطأه.

ونفس الشيء نلاحظه في تفعيلة الكامل حين يدخلها الإضمار فتصبح على وزن (مستفعلن).

والمُعَوَّل عليه هنا ليس الوزن في حالته المجردة، بل تَحَقُّق هذا الوزن في القصيدة الشعرية، إذ الغالب إدخال هذه التغييرات فينتج عن ذلك إبطاء إيقاع الوافر والكامل، لغايات نفسية ترتبط بالشاعر، ونستطيع التأكد من ذلك من خلال تحليل الأبيات التي دخلها العَصْب أو الإضمار مثلا، لنرى أنها غالبا ما تتحدث عن حالات نفسية معينة يمر بها الشاعر، وهذا شيء سنقف عليه في ديوان البحتري.

وفي المقابل نجد بعض الأوزان كانت في حالتها المجردة تنتمي للأوزان الجعدة ذات الإيقاع البطيء، ولكنها بفعل الزحاف تنتقل من البطء إلى السرعة فتصبح سَبْطَةً حسب مفهوم حازم.

ولنمثل لذلك بوزن المديد. فحشو هذا الوزن يتكون

من تفعيلتين هما :

فاعلاتن فاعلن

والسواكن في تفعيلة (فاعلاتن) بالمقارنة مع المتحركات تشكل $\frac{3}{4}$ (ثلاثة سواكن على أربعة متحركات). وفي (فاعلن) تمثل السواكن $\frac{2}{3}$ بالمقارنة مع المتحركات.
وكثرة السواكن تؤدي حتما إلى بطء الإيقاع وتَوعُّر الوزن، يؤكد ذلك حازم في نص آخر، أكثر وضوحا فيقول:"ومَا ائْتَلَفَ مِن أجزاءَ تكثر فيها السواكن فإن فيه كَزَازَةً وتَوَعُّرًا.

وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات، فإن فيه لدونة وسباطة. والكثير السواكن إذا حُذف بعض سواكنه، ولم يبلغ ذلك الحذف الإجحاف به اعتدل.

وهم يقصدون أبدا أن تكون السواكن حائمة حول ثُلُث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة أو نقص.

ولَأنْ تكون أقلّ من الثلث أَشَدّ ملاءمة من أن تكون فوقه" (1)

والزحاف الشائع في وزن المديد هو الخَبْن، إذا دخل على تفعيلتي الحشو أصبح الوزن على الشكل التالي:

فعلاتن فعلن(2).

وبذلك ستصبح (فعلاتن) مكونة من ثلاثة متحركات متتابعة وسيتحول عدد السواكن من $\frac{3}{4}$ إلى $\frac{2}{4}$ وكذلك الحال في

---

(1) منهاج البلغاء 267.

(2) نتحدث فقط عن الحشو أما تفعيلتا العروض والضرب فلهما وضع خاص، وعلى هذا المنوال، سيكون تعاملنا في سائر البحث.

(فعلن) إذ ستتحول السواكن من $\frac{2}{3}$ إلى $\frac{1}{3}$.

ووزن البسيط يتكون حشوه في الأصل من[3] :

مستفعلن فاعلن مستفعلن.

وهو على هذه الصورة من الأوزان الجعدة البطيئة حسب تصور حازم ، نظرا لكثرة سواكنه بالمقارنة مع متحركاته.

فـ (مستفعلن) تتكون من $\frac{3}{4}$ ، و(فاعلن)تتكون من $\frac{2}{3}$ لكن هذا الوزن سينتقل من البطء إلى السرعة إذا وُظفت فيه الزحافات الممكنة ، إذ يجوز في هذا الوزن حذف ثانيه الساكن ورابعه الساكن ، وقد يُحذفان معا. ولو أدخلنا الطَّيَّ ، على (مستفعلن) والخبن على (فاعلن) فإن الوزن سيصبح إيقاعه سريعا ، ويدخل ضمن الأوزان البسيطة وفقا للصيغة التالية.

مستعلن فعلن مستعلن

وهكذا تتحول (مستفعلن) من $\frac{3}{4}$ إلى $\frac{2}{4}$ ، و(فاعلن)من $\frac{2}{3}$ إلى $\frac{1}{3}$ مثل المديد . بل إن تفعيلة (مستفعلن) يمكن أن تحتفظ فقط بساكن واحد مقابل أربعة متحركات حين يدخلها زحاف الْخَبْلِ ، فتصبح على وزن (فعلتن) وهذه أقصى حالات تسريع الإيقاع يمكن أن يقدمها الزحاف.

ومثل الخبل,هناك زحاف آخر هو الشَّكْلُ الذي ينتج عنه حذف الثاني والسابع الساكنين في (فاعلاتن) فتصبح (فعلات).

وتأسيسا على ما سبق فإن نظرية في علاقة الزحاف بإيقاع الأوزان الشعرية ، يمكن أن تكون خادمة

ومكملة لآراء حازم ومطورة لها في كثير من النواحي ما دامت الزحافات تؤثر مباشرة على كَمّ المتحركات والسواكن في الجزء، ومنه تنعكس على الوزن كله.

وللوهلة الأولى يظهر تقسيم الزحافات إلى بطيئة وأخرى سريعة تقسيما مشروعا، فالزحافات التي تنسحب على حذف الحرف الساكن تلعب دورا في جعل الإيقاع سريعا وهذا يشمل زحافات الخَبْن والطَّي والقَبْض والكَفّ والشَّكْل والخَبْل.

بينما تؤدي الزحافات التي تهدف إلى تسكين المتحرك أو حذفه إلى بطء الإيقاع، ويمثل هذا، العَصْب والإضمار والوَقْص والخَرْم.

وإيماننا بفاعلية الزحاف، نابع أساسا من الدور الذي تقوم به هذه التغييرات في تشكيل أنماط إيقاعية جديدة لا متناهية، منبعثة أساسا من الوزن المجرد، فضلا عن أن هذه الزحافات تواكب مسار عواطف الشاعر وهواجسه، إن على مستوى التناغم والانسجام أو على مستوى الإحباط والانحطاط." فالزحافات والعلل تؤدي وظيفة دلالية، إذ تُمَكّنُ الشاعر من أن يُوفّق بين حركة نفسه وإيقاع شعره، أي أنها تساعده على نقل شعره في صورة إيقاعية أقرب إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي الجاهز الثابت، كما تؤدي وظائف إيقاعية أخرى، فهي من جهة تكسر رتابة النظام العروضي، إذ أن الأبيات المزاحفة تختلف إيقاعيا عن الأبيات غير المزاحفة، كما أن اختلاف مواقع الزحاف

من بيت إلى آخر يؤدي إلى اختلاف الإيقاع.
وهي من جهة ثانية تُوظَّفُ في تشكيل أنظمة إيقاعية إبداعية في إطار النظام العروضي النمطي، إذ تُستغل في إبداع أنواع من التناسب القائم على التماثل أو التقابل بين الأشطر والأبيات"(1).

ولم يُخف القدماء أنفسهم مثل هذه المواقف من دور الزحافات في إحداث تشكيلات إيقاعية جديدة واعتبروها في أغلب الأحيان أداة فعالة لكسر رتابة الوزن: "فربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل"(2) حسب تعبير الخطيب التبريزي. وقريب منه ما ذهب إليه ابن رشيق حين قال: "ومن الزحاف ما هو أَخَفُّ من التمام، وأحسن. كالذي يُستحسن في الجارية من التِفاقِ البَدَنِ واعتدالِ القامة، مثال ذلك مفاعيلن في عروض الطويل التام قصير مفاعلن في جميع أبياته، وهذا هو القبض...
وفاعلن في عروض البسيط التام وضربه يصير فعلن وذلك هو الخبن...
... ويَخِفُّ على المطبوع أبدا أن يجعل مكان مستفعلن في الخفيف مفاعلن يظهر له أحسن"(3).
وفي مكان آخر يؤكد ابن رشيق ضمنيا قيمة الزحافات وجعلها وثيقة الصلة بإيقاع القصيدة العام وذلك حين تحدث عن الزحاف في شعر البحتري وعلل كثرته

---

(1) المعلقات العشر: دراسة أسلوبية "لطيفة لزرك (د.د.ع) 82
(2) الكافي في العروض والقوافي 19
(3) العمدة 1/ 138 _ 139

في ديوان هذا الشاعر قائلا :" ولسنا نرى الزحاف في شعر مُحْدَثٍ إلا القليل لمن لا يهتم كالبحتري وما أظنه كان يتعَمَّد ذلك بل على سجيَّته لأنه كان بدويا من قرى مَنْبِج ، ولذلك أُعجب الناس به وكثر الغناء في شعره استطرافا لما فيه من حلاوة على طبع البداوة (1).

ونعتقد أن كثرة الغناء في شعر البحتري إنما جاءت بفضل كثرة التحولات الإيقاعية المتغيرة، وليس من أصل البحتري في البداوة، لأن ابن رشيق سيجمع في النهاية بين الحلاوة التي تنتج عن الزحاف وبين طبع البداوة الوارد من موطن الشاعر.

ولا شك أن الزحافات تشكل بهذا خاصية بنائية لتشكيلات إيقاعية متنوعة منبثقة عن الوزن المجرد، فضلا عن أنها تساهم في خلق توليف بين الذات الشاعرة وبنية الوزن الإيقاعية.

وفرضيتنا هذه تدفعنا إلى التحفظ إزاء ما ذهب إليه شكري عياد ، حين تجاوز دور الزحاف في تغيير نمطية الإيقاع . واعتبر تأثيره منحصرا في تغيير المقاطع من طويلة إلى قصيرة أو العكس . وفي ذلك يقول:" إن الغناء يكشف ما في الشعر من الزحاف الذي لا يخرج عن كونه نوعا من التسامح في كمّ" المقاطع "(2) فشكري عياد يشير من خلال رأيه هذا نقطتين جوهريتين ترتبطان بالزحاف ارتباطا شرا : فالغناء الذي يعتبر كاشفا عن شاعرية النص وموسيقيته المضمرة يمكنه

---

(1) نفسه 1/ 150

(2) موسيقى الشعر 58 وانظركذلك ص 111_ 112.ولمثل هذا ذهب محمد مندور في الميزان الجديد "236.

الكشف حتى عن الزحافات التي يوظفها الشاعر لكسر رتابة الوزن فينعكس هذا على اللحن الذي لا يتبع خطا واحدا، ولكنه يتموج كما تموج النص الشعري بواسطة الزحاف . وفي ذلك نوع من الإشارة والتشويق .

ثم يطرح عياد دور الزحاف في تغييركَمِّ المقاطع ولكنه وقف حيث كان يجب أن يبحث علاقة التحوُّل في عدد المقاطع بإيقاع الوزن، ومن ثم جانَبَ شكري عياد الصواب في قضية الزحافات .

ولو وقف عندكَمِّ المقاطع في حد ذاته لوجد أن هذا الكم تحكمه ضوابط موسيقية محددة ومن تكرارها يتولد الإيقاع، كما أن طبيعة المقاطع المكونة للوزن تحدد كذلك طبيعة هذا الإيقاع، إذ كلما كانت المقاطع الطويلة غالبة على نسق التفعيلة أو الوزن ،كان ذلك داعيا لبطء الإيقاع، في حين أن تواتر المقاطع القصيرة يساهم في تسريع الإيقاع أو يجعله يميل نحو السرعة .

فوزن الوافر - الذي قلنا عنه سابقا إنه يستجيب لنظرية حازم حول سباطة الأوزان أو سرعتها - يتكون من تفعيلة (مفاعلتن)، وهذه التفعيلة حسب نظام المقاطع تتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة (مُ/عَ/لَ) ، ومقطعين طويلين (فا / تُنْ)، وكثرة المقاطع القصيرة جعل إيقاع بحر الوافر يميل نحو السرعة . غير أننا لو أدخلنا زحاف العصب على هذه التفعيلة لتصبح (مفاعيلن)، فإن عدد المقاطع سيتغير جذريا، إذ ستتحول المقاطع الطويلة من مقطعين إلى ثلاثة مقاطع

(فا /عي /لن). أما المقاطع القصيرة فستفقد مقطعين وتحتفظ فقط بمقطع واحد هو(مَ) . ومن ثم يتحول إيقاع الوافر من السرعة إلى البطء،بينما تفعيلة (مستفعلن) التي تكون بحر الرجز ، اعتبرت في رأي حازم من الأجزاء التي فيها كَزازة وتوعّرا ، أو بطئا،لأنها تتكون من ثلاثة مقاطع طويلة (مس/ تف / لن) ومقطع قصير واحد (ع).

وسيصبح إيقاعها سريعا إذا دخلها زحاف الخبن أوالطي لأن عدد المقاطع سيصبح كالتالي : مقطعان قصيران (م/ع). ومقطعان طويلان (تف / لن).

ويمكن أن يكون إيقاع (مستفعلن) أكثر سرعة إذا دخلها زحاف الخبل،لأن عدد المقاطع القصيرة سيقفز إلى ثلاثة مقاطع (م/ت / ع) بينما لن يبقى للمقاطع الطويلة إلا مقطع واحد هو المقطع الأخير (لن).

ولعلنا نلاحظ أن نظرية حازم والأخفش ، حول دور السواكن والمتحركات في تسريع الإيقاع أو إبطائه يمكنها أن تصدق حتى على نظام المقاطع الذي بدأ يأخذ به محدثونا في مقاربة أوزان الشعر العربي.

بل إن بعض الباحثين لم يقف عند حدود شكري عياد فقط ، وإنما راح يؤكد قصدية الشاعر إلى الزحافات، ومن ثم استطالة إعطائها حقها من الدراسة والتحليل فيقول: " ويقيني أن هذه الزحافات والعلل أجيزت في العروض لالشيء إلا لأنها تأتي للشاعر بطريقة عفوية ودون قصد منه، بل هو لا يستطيع أن يتحكم فيها

أثناء العملية الشعرية ، ومن ثم أبيحت له في الوزن العروضي"(1).

ولعل رجوعنا إلى التراث النقدي والشعري يجعلنا نستخلص عدة مواقف تؤكد أن الشعراء كانوا يلجأون للزحاف لكسر رتابة الوزن، حتى إن الخليليين حديثه عن الزحاف صنفها إلى الأقسام الثلاثة المعروفة من حسن وصالح وقبيح (2).

ويقف المعري شاهدا على ما نقول ، إذ يرى أن الزحاف قد يصبح واجبا في بعض الأحيان، ويقدم كمثال على ذلك طَيَّ (مفعولاتُ) في المنسرح .

فقد وقف عند بيت للبحتري وجد فيه (مفعولاتُ)صحيحة وراح يبحث عن الوجوه التي يمكن بها إدخال الطي على : مفعولاتُ). حتى تصبح موافقة للغريزة، وهذا البيت هو:(3)

مَنْ يَتَجَاوَزْ عَلَى طَلَا لَبَقِا لْـ ــعَيْشِ تَقَطَّعْ مِنْ مِلَّةٍ عَمَدُهْ

مفعلاتُ | مفعولاتُ

ويعلق المعري على البيت بقوله :"هذا البيت فيه شيء تُنكره الغريزة الصحيحة وهو في موضع النُّونِ من "مِنْ" ولو كان في موضعه "لِمِلَّةٍ" كان أَقْوَمَ فِي الْحِسِّ"(4) .

فالمعري يعتبر إيراد مفعولات صحيحة هنا أمرا قبيحا لا يوافق الغريزة ولأجل ذلك يقترح قراءة أخرى للبيت يكون فيها زحاف الطي فتصبح :

---

(1) المدارس العروضية في الشعر العربي عبدالرؤوف بابكر السيد 188

(2) انظر ذلك في العقد الفريد 5/444-476.

(3) ق 288. 2 /736

(4) عبث الوليد 183 .وانظر كذلك ص 306 و443

تَقْعَقـعْ لِمِلَّـةِ
مفعلاتْ

وبهذا يُقبل البيت ، ويصير حُلْوًا خفيفا يقبله الحس السليم.

غير أن البحتري نفسه كان يعي مثل هذه الأشياء ، ولذلك فإنه لم يخرج عن المبدأ الذي قال به المعري هنا إلا فيما ندر وخاصة حين تُعوِزه الحيلة.

إذ من مجموع (80) ثمانين تفعيلة من تفعيلات (مفعولاتُ) التي تُكوّن هذه القصيدة المستشهد ببيت منها لدى المعري، جاءت منها ثلاث عشرة (13) تفعيلة صحيحة دون زحاف أي بنسبة 16،25% من مجموع (مفعولاتُ) في القصيدة، في حين دخل زحاف الطي على سبع وستين (67) تفعيلة بنسبة 83،75% من مجموع مفعولات.

وفي هذا إحساس من البحتري أن زحاف مفعولات يكاد يكون واجبا ، لتكسب القصيدة موسيقيتها ، ويدل كذلك على أن الشعراء قبل غيرهم ، كانوا يحسون بالحاجة إلى الزحاف لتطعيم إيقاع القصيدة ، ولم ينتظروا آراء الخليل أو غيره ، لكي يرشدوهم لذلك. ومن ثم تسقط دعوى عدم القصد للزحاف عند الشعراء أو عفوية اللجوء إليها. فكما كان الشعراء يلتزمون أوزانا معينة في قصائدهم لا يخلطون بينها ، فكذلك كان أمرهم مع الزحاف.

~~ولعل~~ ثم إن مبدأ الزحاف في الوزن يرتبط عضويا بقضية أخرى ، هي علاقة الوزن كبنية صوتية ، بالدلالة أو المعنى

ذلك أننا نرى أن تسريع الزحاف للإيقاع أو إبطاءه له إنما يأتي نتيجة لتبليغ معنًى ما ذا شحنات نفسية متباعدة أو هابطة، والنظم: "لا يوجد ... إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو إذن بنية صوتية دلالية وبذلك يتميز عن المقوّمات الشعرية الأخرى كالاستعارة مثلا التي توجد في مستوى الدلالة فحسب" (1).

فالعملية الشعرية لا يمكنها الاتكاء فقط على الجانب الصوتي، لأنه لا يوجد شعر موسيقي خالص، وكذلك لا يمكن أن يكون دلاليا محضا إذ سيتحول إلى نثر عادي، وهذا ما عبر عنه كوهن حين تحدث عن دَوْريّة النظم في مقابل خطّيّة النثر، فقال: " إن النظم دوريّ، والنثر خطيّ المسار، ومظهر التناقض في هاتين الخاصيتين بادٍ للعيان، ومع ذلك فإن الشعرية لم تأخذه بعين الاعتبار... والواقع أن التناقض هو الذي يكوّن النظم، لأنه ليس نظما مطلقا، أي ليس رُجوعا كاملا إذ لو كان كذلك لَمَا أمكنه أن يحمل معنى، ولأنه ذو دلالة فإنه يبقى خطيّ المسار" (2).

ولكل هذا فإن التغييرات التي تطرأ على بنية البيت الصوتية - ممثلة في الزحاف - تحدث بموازاة مع دلالة البيت، وإن كنا سندرس هذه العلاقة في مكان آخر من هذا البحث، فلا بأس أن نورد نموذجا توضيحيا

---

(1) بنية اللغة الشعرية جان كوهن 52.

(2) نفسه ص 96 وانظر كذلك

IouriLotman :"structure du texte artistique " P. 183 .

نكشف فيه عن العلاقة الوثيقة بين الصوت والمعنى والتي يكون فيها الزحاف ، الخيط الرابط بين البنيتين فالبحتري يقول في أحد أبيات الطويل(1).

وَإِنِّي لَأَشْتَاقُ الْخَيَالَ وَأُكْثِرُ الزِّيَارَةَ مِنْ طَيْفٍ زِيَارَتُهُ غِبُّ

فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعلن | فعول | مفاعيلن | فعول | مفاعيلن

فالشاعر يتحدث عن طيف المحبوبة وخيالها الذي يزوره متقطعا ،بشكل سريع جدا ،لأن رؤية الطيف لا تتم إلا على المستوى الذهني حيث إن هذه الزيارة السريعة لخيال المحبوبة جعلت الشاعر يشتاق كثيرا لرؤية المحبوبة في الواقع المادي الملموس . وفي هذا المستوى الدلالي نمسك بكلمات :(الخيال والطيف والزيارةوالغب) فكلها تحمل معنى السرعة وعدم الثبات .

وجاء الإيقاع ليعضد هذه الدلالة ، إذ نلاحظ قبض (فعولن) ثلاث مرات وكذلك (مفاعيلن)مرة واحدة والقبض كما قلنا يهدف إلى تسريع الإيقاع .

وليس غريبا بعد هذا أن نرى القبض في (فعولن)يقع على الكلمات التي أرشدتنا إلى هذه السرعة .ذلك أن الخيال الذي يمر بخاطر الإنسان كلمح البصر، قابلته على مستوى الإيقاع (فعولُ) المقبوضة ، والزيارة السريعة لهذا الخيال ، قابلتها كذلك (فعولُ) مرتينفالارتباط بين الدلالة والموسيقى هو ارتباط منطقي يخلو من عناصر الصدفة والعفوية ،فالتحم بذلك الإيقاع النفسي

---

(1) ق 39. 1/ 122.

بالإيقاع الصوتي لأن وظيفة الوزن تتحدد - بالإضافة إلى جانبه الموسيقي - في الناحية النفسية ، وهي الوظيفة التي عبر عنها المرزوقي قديما بلَذَاذَةِ الوزن :"وإنما قلنا " على تَخَيُّرٍ من لذيذ الوزن" لأن الوزن يَطرب الطبع لإيقاعه ويُمازجه بصفائه كما يَطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه"(1).

وفي رأينا أصبح من الضروري على الدراسات التي تقارب أصول الوزن ووظائفه ،أن تنأى عن البحث عن علاقة الغرض الشعري بالوزن،وأن تنظر بدلا عن ذلك إلى علاقة الحالة النفسية التي يصورها المبدع ، بتطور الوزن والتغييرات الكثيرة التي تطرأ عليه كلما انتقل الشاعر من حالة نفسية إلى أخرى.

لأن البحث عن علاقة مفترضة بين الغرض والوزن غالبا ما يقود لنتائج مغلوطة وغير دقيقة لاتطلع إلاعلى النتاج المدروس فقط،في حين يبقى الإبداع الآخر وهو غزير جدا، خارج هذه المعطيات ، حتى إشعار آخر.

فإذا كان بعض الباحثين حين يتحدثون عن بحر الطويل مثلا يزعمون أنه من الأوزان الضخمة كثيرة المقاطع وأنه يصلح تبعا لذلك لجميع الأغراض الرزينة كالفخر والمدح والرثاء.

فإننا نجد في جانب آخر شاعرا كالعباس بن الأحنف الذي جعل شعره كله في الغزل، يوظف هذا الوزن الطويل في أكثر من ثلث قصائد ديوانه.

---

(1) شرح كتاب الحماسة 9/1.

ونفس الشيء يقال كذلك عن أبي نواس ، وغيره من الشعراء الذين اختفت من دواوينهم الأغراض الجادة الرزينة ، ولكن لم يختف ، مع ذلك ، وزن الطويل وأشباهه من الأوزان الفخمة .

في حين لو ركزت الدراسات على استخلاص العلاقة بين الموقف النفسي للشاعر ، وتغييرات الوزن ، فإننا حتما ، سنكون أمام معطيات علمية دقيقة ، بعيدة عن الانطباع الذاتي ، وهذا يجعلنا نؤكد أن بحر الطويل لا يصلح فقط للمدح أو الرثاء ولكنه طَيِّع لجميع الأغراض ، غير أن استعمال هذا البحر في كل غرض هو الذي سيختلف ، إذ هناك من الأغراض ، من تطغى عليه نبرة حزينة ، فيأتي إيقاعها بطيئا يكشف عما في نفسية المبدع من حالات الانحطاط والانكسار ، وهناك أغراض يصور فيها الشاعر ، حالة الانسجام والتناغم الذي يحسه نتيجة وصال المحبوبة ، أو نيل عطايا الممدوح فيكون الإيقاع كذلك مساعدا على إبراز هذه الحالة ، بسرعته وخفّة رقصاته .

2 ـ القافية :

اعتُبِرت القافية منذ القديم شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، لدرجة تجعلنا نذهب أنها قد تكون عُرفت في تراثنا الشعري قبل أن يُعرف الوزن ، ويضبط على يد الخليل ، وهذا ناتج حتما ، عن انتقال القافية من السجع ، باعتباره أقدم فنون القول لدى العرب ، إلى العالم الشعري العفوي البسيط ، فالتزم الشعراء بها في نهايات أبياتهم ، قبل أن يلتزموا بوزن واحد .

والذي يؤكد هذه الفرضية ، ويقوي حظها من المصداقية أن الشعراء الجاهليين المتأخرين صرحوا في شعرهم بمعرفتم ببعض مصطلحات القافية ، خاصة عيوبها ، حين كانوا يمدحون شعرهم بأنه خالٍ من عيوب القافية ، كالإِيطَاءِ والإِقْوَاءِ ، والسِّنَادِ وغيره.

ومعرفة الشعراء بعيوب القافية ، لابد أن يكون مسبوقا بمعرفتهم بأحوال القافية الصحيحة ، ومكوناتها .

قال الجاحظ : " وكما وَضَعَ الخليلُ بن أحمدَ لأوزان القصيد وقصار الأَرْجَازِ ألقابا لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب ، وتلك الأوزان بتلك الأسماء ، كما ذكر الطويلَ ، والبسيط والمديد ، والوافر ، والكامل وأشباه ذلك ، وكما ذكر الأَوْتَادَ والأَسْبَابَ والْخَرْمَ ، والزحاف ، وقد ذكرت العرب في أشعارها ، السناد ، والإقواءَ ، والإِكْفَاءَ ، ولم أسمع بالإِيطَاءِ .... وذَكَرُوا حروف الرَّوِيِّ ، والقوافي وقالوا : هذا بَيت ، وهذا مِصْرَاعٌ ، وقد قال جَنْدَلٌ الطُّهَوِيُّ حين مدح شعره :(مشطور الرجز).

لَمْ أَقْوِ فِيهِنَّ وَلَمْ أُسَانِدِ
[عَلَى مَدَادٍ وَرَوِيٍّ وَاحِدِ](1) (2)

ويُنسب للنّابغة حديث عن السناد والإقواء ، والتَّحْرِيدِ في قوله :(3) (بسيط)

وَعْثُ الرِّوَايَةِ بَادِي الْعَيْبِ مُنْتَكِبٌ + فِيهِ سِنَادٌ وَإِقْوَاءٌ وَتَحْرِيدُ

---

(1) إضافة من الأزهري :" تهذيب اللغة" 85/14.
(2) البيان والتبيين. 139/1.
(3) قوافي التنوخي 136. والعروض والقافية محمد العلمي52.

وسنجد جريرا ، في العصر الإسلامي ، يقول[1]: (وافر)

فَلَا إِقْوَاءَ إِذْ مَرِسَ الْقَوَافِي + بِأَفْوَاهِ الرُّوَاةِ وَلَا سِنَادَا

ويتحدث ذو الرمة كذلك عن السناد ، فيقول[2] (وافر)

وَشِعْرٍ قَدْ أَرِقْتُ لَهُ طَرِيفٍ + أُجَنِّبُهُ الْمُسَانَدَ وَالْمُحَالَا

وبلغ من شرف القافية ، وعلو كعبها في الشعر أن صارت تطلق على القصيدة كلها ، وأصبحت القصيدة تعرف كذلك من رويها ، كلامية الشنفرى ، وعينية أبي ذؤيب ، وسينية البحتري وغيرها .

ونعثر لدى الشعراء الجاهليين على نماذج متفرقة، فيها ذكر للقافية ، بتعبير مجازي والمراد بها وصف القصيدة وذكر قوتها ومتانة أسلوبها ، بل وتصوير لمعاناة القول الشعري ، فامرؤ القيس مثلا ، يقول[3]: (متقارب).

أَذُودُ الْقَوَافِي عَنِّي ذِيَادًا + ذِيَادَ غُلَامٍ جَرِيءٍ جَوَادَا

وشبه النابغة قصائده بالحجر قوة ومتانة فقال[4]:(وافر).

قَوَافِيَ كَالسِّلَامِ إِذَا اسْتَمَرَّتْ + فَلَيْسَ يَرُدُّ مَذْهَبَهَا التَّظَنِّي.

ونظرا لمكانة الهجاء في نفوس الجاهليين وشدة رهبتهم من أن تسلط عليهم أبيات منه ،تضع من قدرهم ما عاشوا فإنهم أطلقوا على القصيدة الهجائية اسم القافية، حتى إن كولدزيهر، اعتبر القافية من قبيل الضرب على القفا[5].

---

(1) الموشح . المرزباني 16.

(2) الموشح . المرزباني ص 16 . وفي هذا الكتاب ، حديث عن إقواء النابغة في شعره، وكذلك في شعر بشر بن أبي خازم ، مما يؤكد وقوف العرب على هذه الظاهرة بواسطة الغناء.راجع على التوالي ص : 49وص :75 .

(3) ديوان امرىء القيس 79 .

(4) القافية والأصوات اللغوية ، محمد عوني عبد الرؤوف .85.

(5) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام د. جواد علي 145/9.

فكان طبيعيا أن تُوازي الخنساء القافية (القصيدة) الهجائية بحد السِّنان في قولها :[1] (متقارب).

وَقَافِيَةٍ مِثْلَ حَدِّ السِّنَا   نِ تَبْقَى وَيَهْلَكُ مَنْ قَالَهَا

ويتابعها حسان بن ثابت ، في نفس المنحى فيقول:(وافر)

فَنَحْكُمُ بِالْقَوَافِي مَنْ هَجَانَا   وَنَضْرِبُ حِينَ تَخْتَلِطُ الدِّمَاءُ

ولن نستغرب إذا وجدنا بعض شعراء العصر الجاهلي ، يصورون قوافيهم على أنها وحي من الجن ، مقارنين في ذلك بين قوافيهم ذات الأصول الغيبية العميقة ، وقوافي الآخرين التي لاتستطيع التخلص من واقعها الإنساني ، وعلى هذا المنوال ، يقول بَدْرُ بن عامرٍ الهذلي.[2] (كامل).

وَلَقَدْ نَطَقْتَ قَوَافِيًا إِنْسِيَّةً + وَلَقَدْ نَطَقْتُ قَوَافِيَ التَّجَنُّنِ

وكذلك أُلْحُصَيْنُ بن الحمام أَلْمُرِّي حين قال:[3] (متقارب)

وَقَافِيَةٍ غَيْرِ إِنْسِيَّةٍ + قَرَضْتُ مِنَ الشِّعْرِ أَمْثَالَهَا

ومما يؤكد مكانة القافية بالإضافة إلى ما سبق ويجعلها مَيْسَمًا للشعر ، وعلامة له ، أنها استطاعت فرض وجودها في جميع العصور الشعرية ، ولم تضعف مكانتها ، رغم ظهور بوادر مبكرة ، للتحلل من وطأتها فيما عرف بالمُزْدَوَج والْمُثَلَّث والْمُرَبَّع والْمُخَمَّس والمسمط والموشحات ،[4] وهي تنويعات قافوية لم تُراوِح مكانها ، فبقيت حسيرة لدائرة التي انطلقت منها .

---

(1) قوافي الأخفش 5.

(2) ديوان الهذليين 266/2 .

(3) الأغاني 14/14.

(4) أنظر هذه التنويعات مفصلة في كتاب القافية والأصوات اللغوية د. عوني عبد الرؤوف من ص: 176 إلى نهاية الكتاب (243).

ولا ضَيْرَ بعد ذلك أن نجد من النقاد القدامى من يُعَرِّف الشعر بالقافية ولا يلتفت إلى العناصر الأخرى، إلا كمُكَمِّل لعنصر القافية، فابن سِيرِين يعرف الشعر بأنه: كلام عُقِدَ بالقوافي.(1)

وعند شَبِيبٍ بن شَيْبَة، تتحكم القافية في جودة البيت أو رداءته، رغم أنها جزء صغير من البيت، لا يظهر إلا في نهايته. ف" حَظُّ جودة القافية، وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت".(2)

ويعلل ابن جني سبب عناية العرب بالقافية، واحتفالهم بتجويدها، بالمكان الذي تشغله في البيت، إذ أن مجيئها في نهاية البيت - كالسجعة في النثر - يجعل الأذن تتشوق سماعها باستمرار عند كل مدة زمنية محددة، تشغلها حركات وسكنات الوزن، فتكون القافية هي تلك الوَقْفة التي ترتاح عندها النفس برهة من الزمن لتعيد من جديد دورية إيقاع الوزن، وهكذا حتى نهاية القصيدة ولهذا نرى ابن جني يقول: " ألا ترى أن العناية في الشعر، إنما هي بالقوافي لأنها ألْمَقَاطِعُ، وفي السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أَشْرَفُ عندهم من أولها، والعناية بها أَمَسُّ، والْحَشْدُ عليها أَوْفَى وأهم وكذلك كلما تَطَرَّفَ الحرف في القافية، ازدادوا عناية به، ومحافظة عليه".(3)

ونكشف مع حازم، وظيفة أخرى للقافية، هي الوظيفة

---

(1) العمدة 30/1 .

(2) البيان والتبيين 112/1.

(3) الخصائص 84/1 .

النفسية ، ذلك أن النقاد يشترطون على الشاعر أن تكون قوافيه حلوة ، تشد إليها الآذان ، ويجب أن تكون ذات وقع حميد على نفس الممدوح ، أو المُتَغَزِّل بها ، ويخص حازم بالذكر هنا ، ضرورة الابتعاد عن الألفاظ التي يُتَطَيَّر منها ، حتى لا تُعكِّر لذة الاستماع ، فتذهب بماء القصيدة كلها ، يقول حازم " يجب ألا يُوقع فيها إلا ما يكون له مَوقع من النفس بحسب الغرض وأن يُتباعد بها عن المعاني المُشْنُوءة ، والألفاظ الكريهة ، ولا سيما ما يقبح من جهة ما يُتفاءل به.

فإن ما يكره من ذلك ، إذا وقع في أثناء البيت ، جاء بعده ما يُغطّي عليه ، ويشغل النفس عن الالتفات إليه وإذا جاء ذلك في القافية ، جاء في أشهر موضع وأشده تَلَبُّساً بعناية النفس ، وبقيت النفس متفرغة لملاحظته ، والاشتغال به ، ولم يُعِقْهَا عنه شاغل ومثل هذا قول الصاحب في عَضُد الدولة : (طويل).

ضَمَمْتَ عَلَى أَبْنَاءِ تَغْلِبَ تَاءَهَا + فَتَغْلِبُ مَا كَرَّ الْجَدِيدَانِ تُغْلَبُ

فقال عضد الدولة " يَقِي الله "(1)

فالممدوح اهتم فقط بالفعل (تُغلب)، الذي جاء قافية للبيت ، وتَطيَّر منه ، ولم يلتفت للشطر الأول بكامله ، لأن هذا الشطر هو الذي سيقود إلى القافية ، فقوله "ضممت على أبناء تَغلبَ تاءها "، أي أن التاء في كلمة (تَغلب) ، ستتحول حركتها من الفتح (إسم القبيلة)إلى

---

(1) منهاج البلغاء 276 .

الضم (المزيمة) ، ولكن الأمير لم يلتفت إلى هذا الشطر وتطيَّر فقط من القافية ، لأنها هي التي وَقَرَتْ في سمعه دون سائر البيت .

واعتبارا لهذه المكانة التي شغلتها القافية ، في حياة الشعر العربي ، فإن النقاد والعروضيين منذ عصر الخليل ، أوقفوا جهودهم على ضبط حدود القافية وتحديد مكوناتها ، واستخلاص أنواعها ، مؤكدين في ذلك على عَدِّ القافية شحنة صوتية تتخذ من نهاية البيت بُؤرة لها .

غير أن هؤلاء العلماء ، سيختلفون في تحديد القافية ، وتعيين مكانها من نهاية البيت :

فهي عند ابن كَيسَان :" كلّ شيء لَزِمتْ إعادته في آخر البيت "(1) وعند قُطْرُب وثَعْلَب تحدد القافية بالروي أو الحرف الذي يتكرر آخر كل بيت من أبيات القصيدة(2) بينما يذهب الأخفش إلى أنها آخر كلمة في البيت(3) .

ويمكن اعتبار الخليل أول من عَرَّفَ القافية تعريفا صوتيا دقيقا ، بُنيت عليه جميع مكونات القافية الأخرى ، بحروفها وحركاتها ، وحدودها وأنواعها : فقد أُثِرت عنه ثلاثة تعريفات ، بينها فروق طفيفة ، إذ عرَّف القافية بأنها :"من آخرِ حرفٍ في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن ، ويقال مع المتحرك الذي قبل الساكن ، كأن القافية على قوله ، من قول

(1) لسان العرب مادة (قفا) .

(2) كتاب القوافي التنوخي 35 66 . والقافية والأصوات اللغوية . د. عوني عبد الرؤوف .3 .

(3) كتاب القوافي الأخفش 3 . وانظر العروض والقافية محمد العلمي ص 47 وما بعدها .

لبيد : (كامل)

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا

من فتحة القاف إلى آخر البيت وعلى الحكاية الثانية من القاف نفسها إلى آخر البيت.[1] أما التعريف الثالث فقد أورده التنوخي في قوله: "والقافية على قول الخليل الآخر، ما بين الساكنين الأخيرين من البيت، مع الساكن الأخير فقط".[2]

وقد أنزلنا الفروق بين هذه التعريفات الثلاثة منزلة الفرق الطفيف، لأن القافية على رأي الخليل الأول تبدأ من حركة القاف فقط - في بيت لبيد السابق - بينما في التعريف الثاني إلى القاف كحرف مع حركته، في حين تبدأ على الرأي الثالث، من ألف الردف الذي بعد القاف مباشرة، إلى الساكن الأخير في البيت.

وإن صحت نسبة هذا الرأي الأخير إلى الخليل فإن ذلك راجع فقط للحفاظ على أنواع القافية، وإدخالها في صلب تعريف الخليل، فهذه الأنواع (اَلْمُتَكَاوِسَة - اَلْمُتَرَاكِبَة - اَلْمُتَدَارِكَة - اُلْمُتَوَاتِرَة - اَلْمُتَرَادِفَة.) إنما تبدأ فقط من الساكن ما قبل الأخير في البيت مع ما بينهما من حركات، في حين لا يوجد الحرف الذي قبل الساكن أو حركته، كما هو مثبت في التعريفين الأوَّلين.

وقد فضَّل ابن رشيق رأي الخليل الأول، على تعريف الأخفش فقال: " واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه

(1) لسان العرب مادة (قفا).

(2) قوا في التنوخي 36. وانظر القافية والأصوات اللغوية 3. والعروض والقافية "محمد العلمي 169.

من قبله ، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ...وقال الأخفش : القافية آخر كلمة في البيت ..ورأي الخليل عندي أصوب وميزانه أرجح ".[1]

بينما ذهب التبريزي إلى وجاهة تعريف الأخفش، وكذا تعريف الخليل الثاني ، دون أن يحكم بصلاحية تعريف على حساب الآخر ، فقال:" والقافية قد اختلفوا فيها ، فقال الخليل هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن .

وقال الأخفش : هي آخر كلمة في البيت أجمع ....

ومنهم من يُسمّي البيتَ قافية ، ومنهم من يسمي القصيدة قافية ، ومنهم من يجعل حرفَ الرويِّ هو القافية .

والجيد المعروف من هذه الوجوه، قول الخليل والأخفش".[2]

ولكن المؤكد ، هو أن رأي الخليل ، كان الرأي السائد، في الشعرية العربية ، واستطاع اختراق حدود الزمن حتى أخضعه باحث محدث لنظرية المقاطع الصوتية، مستنتجا من ذلك أن تعريفَ الخليل يُراعِي في أدقِّ مراحله نظرية المقطع الصوتي الحديثة ، وذلك حين يقول شكري عياد "، ولنا أن ندهش لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد ، لم يَلتفت إلى فكرة المقطع ، فلوقدِّ التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده، أنها المقطعُ الشّديدُ الطُّولِ في آخر البيت ، أو المقطعان الطويلان ، في آخره، مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة ".[3]

(1) العمدة 151/1 _ 152 .

(2) الكافي في العروض والقوافي "149".

(3) موسيقى الشعر.99 .

والواقع أن الخليل لم يكن في حاجة إلى دراسة القافية بناء على فكرة المقاطع الصوتية ، لأن اعتماده على الحركة والسكون في تحديد الوزن أو القافية ، كان بالنسبة له كافيا لضبط بنية القافية كمكوّن ، إيقاعي ، لا ينفصل عن الوزن.

ولعل قيمة تحديد الخليل ، تتجلى - فوق كل هذا - في أنه تنبه إلى أن القافية تقوم على التّكرارِ الصوتي المنتظم تقف عنده موجة إيقاع البيت ، وهو تحديد - فيما يبدو لي - يعتبر مبكرا ، وسابقا على ما جاء به أصحاب النظرية الغربية في القافية ، فالشكلاني جيرمونسكي Jirmou nski في كتاب له عن القافية ، يذهب إلى أنه " يجب أن نُرجِع إلى مفهوم القافية ، كل تَكرارٍ صوتيٍّ ، يحمل وظيفة تنظيمية داخل التشكيل العروضي للقصيدة"(1).

ويذهب طُومَاشِفْسْكِي Tomachevski إلى نفس هذا الرأي، مضيفا وظيفة أخرى للقافية ، فيقول :" القافية هي سجع (أو تَنَاغُم) كلمتين موجودتين في موقع محدد من البناء الإيقاعي للقصيدة .... ويجب أن توجَد في نهاية البيت . إن ما نسميه قافية هو بالضبط التناغمات النهائية التي تقيم العلاقة بين بيتين شعريين.

ومن ثَمّ فللقافية وظيفتان :

أولاهما : التنظيم الإيقاعي،لأن القافية تحدد نهاية الأبيات .

وثانيهما : هي التناغم (CONSONNANCE) الصوتي "(2)

(1) La rime . sont histoire et sa Théorie P 9 in structure du texte artistique " 181

(2) - stylistique et métrique P 406 in Structure du texte artistique P 181 , 182 - 186 .

انظر كذلك - TodoroV Dictionnaire encyclopédique des sciences du language , p 245

- Frédéric deloffre " le vers francais " p, 41 .

Benoît de cornulier : théorie du vers p 20 .

ولعل الوقوف على الخاصية الصوتية للقافية في تعريفات العرب القدماء ، جعل البحث عن وظائف هذا المكون الإيقاعي ، يقطع أشواطا مهمة ، في سبيل إرساء علم القافية ، لأن الالتزام بقافية واحدة ، تتكرر في نهايات أبيات القصيدة ، فرض التقييد بشروط صوتية معينة، وكذلك اختيار الكلمات التي تنتهي بروي واحد ، وسيكون الشاعر ملزما بإيراد هذه الكلمات متفقة في البنية الوزنية، وخاضعة لنسق نحوي يضمن الحفاظ على حركة الروي ، وكل ذلك يجب أن يكون مُصاحَبا بانسجام دلالي يتجاوز دلالة النص العامة .

وتتضح هذه الوظائف الصوتية والتركيبية والصرفية ثم الدلالية للقافية ، في حديث النقاد عن عيوب القافية التي تنتج أساسا عن خرق الشاعر لإحدى الوظائف .

فالوظيفة الصوتية للقافية ، تحدث عنها القدماء حين حددوا حروف القافية ، وقسموها إلى أنواع حسب عدد الحركات التي تُكوِّن القافية ، وكذلك حين تحدثوا عن شروط اختيار روي للقصيدة ، واضعين لكل حرف موسيقى خاصةً به .

وبناء على هذه المكونات الصوتية ، أمكن تحديد أنواع القوافي في تسع :

ثلاث مقيدة . وست مطلقة .

فالْمُقَيَّدُ ما كان غيرَ مَوْصُولٍ ، والْمُطْلَقُ ما كان موصولا .

ثم المقيد على ثلاثة أَضْرُبٍ : مُقَيَّدٌ مُجَرَّدٌ ،ومقيد بردف ومقيد بتأسيس،والمطلقة على ستة أضرب : مُطْلَقٌ مجرَّد ، ومطلق بخُرُوجٍ ، ومطلق بِرِدْفٍ ، ومُطلق بردف وخروج ، ومطلق بتَأْسِيسٍ، ومطلق

بتأسيس وخروج "(1).

وهذا التحديد ، ينطلق من الروي ، كوحدة صوتية، عليها مَدَارُ العناصر الأخرى . فهو قد يأتي وحدَه في القافية، دون الحروف التي قبله ، أو التي بعده ، وهذه أبسط مظاهر القافية ، وأقلها كثافة صوتية ، وذلك ما نلاحظه في القافية المُجرَّدة ، سواء كانت مُقيَّدة أو مُطْلَقة.

غير أن كثافة القافية الصوتية ، تزداد وضوحا ، عند التزام عناصرَ أخرى قبل الروي وبعده . فقبل الروي يأتي الرِّدف والتَّأسيس ، ويأتي الردف في موضع واحد من القافية المقيدة، وفي موضعين من القافية المطلقة : حين يُكَوِّنُ مع الروي وحْدَةً صوتية دون العناصر الأخرى، وحين يَكونُ الروي متبوعا بِخُروج ناتج عن هاء أَلْوَصْلِ.

ويخضع التأسيس لنفس الشروط ، سوى أنه يأتي مفصولا عن الروي بحرف واحد صحيح ، في حين يكون الردف قبل الروي مباشرة ، ثم إن المظهر الصوتي للتأسيس يكون ألِفَ مَدٍّدون غيره ، أما الردف ، فقد يكون ألفا مرة ومرة تَتَعَاقَبُ الواو والياء.

ولكن هذا التنوع في حرف الردف قد لا يستطيع الوصول إلى نفس الكثافة الصوتية التي تمثلها القافية المُؤَسَّسَة إذ أن المَدَّ المتولِّد عن الألف أو الواو أو الياء ، في الردف، يَمْتَصُّهُ الإشباعُ في حرف الروي ، فيذهب بقيمته ، وكَمِّيَّتِهِ الصوتية ، في حين يحتفظ المدُّ في ألِفِ التأسيس بشحنته الصوتية ، لأنه مفصول عن الروي بحرف واحد صحيح ، وهذا

(1) الكافي في العروض والقوافي "146.

الحرف (الدَّخيل) يُكَوِّنُ وَقْفَةً زمنية قصيرة غير معلنة بين المدِّ في التأسيس ، والإشباع في الروي ، فتظل لكلٍّ أهميته الصوتية .

غير أن الأهمية - فوق كل هذا - مُنِحت لحرف الروي حتى إنهم ، كانوا يَعرِفون القصيدة من رويها ، وقد رأينا كيف عَرَّف قُطرب وثَعلب القافية بأنها حرف الروي.(1)

بل إنهم تعدوا ذلك إلى النظر في الخصائص الصوتية لحرف الروي ، فوضعوا شروطا تساعد الشاعر على اختيار قوافيه ، وفق أَرْوَاء شائعة ، وذات موسيقى قوية . ويعتبر المعري ، في رأينا ، أهم من تنبه إلى خاصية حرف الروي الصوتية ، فقسم القوافي تبعا لذلك إلى ثلاثة أقسام أسماها بالذُّلُل والنُّفُر ، ثم الحُوشُ :

" فالذُّلُلُ : ما كَثُر على الألسن ، وهي عليه في القديم والحديث .

والنُّفُرُ : ما هو أقلُّ استعمالا من غيره : كالجيم ، والزاي ، ونحو ذلك .

والحُوشُ : اللواتي تُهجر فلا تُستعمل ".(2)

وحتى يؤكد المعري صحة تقسيمه ، نظر في دواوين بعض الشعراء ، فاستخلص أنهم لا يَنْظِمون على جميع حروف المعجم : " لأن ما رُوِيَ من شعر امرئ القيس ، لا نَعلم فيه شيئا على الطاء ، ولا الظاء ، ولا الشين ، ولا الخاء ، ونحو ذلك من حروف المعجم ، وكذلك ديوان النابغة ، ليس فيه رَوِيٌّ بُنِيَ

---

(1) مفتاح العلوم السكاكي 568.
(2) اللزوميات 32/1 .

على الصاد والضاد ، ولا الطاء ، ولا كثير من نظائرهن وهذا شيء ليس يَخْفَى...

.... وهذا أبو عُبَادَة ، وله شعر جَمٌّ ، ولا أعلم فيما رُوِيَ له شيئا على الخاء ، ولا الغين ، ولا الشاء ، إلا أن يكون شاذًّا لم يثبت في أكثر النسخ (1).

وقد استطاع المحدثون تطوير نظرية المعري ، متكئين في ذلك على مباحث الصوتيات ، فضبطوا الأصوات التي تَكْثُر كروي في القافية ، من الأصوات التي تَخْلُو من عنصر الموسيقية .

فالقوافي الذُّلُل هي : ب ـ ت ـ د ـ ر ـ ع ـ م ـ ي ـ ن ـ ك ـ ق ـ ف ـ ج ـ ح ـ س ـ ل ـ ء .

والقوافي النُّفُر هي: ص ـ ز ـ ض ـ ط ـ هـ ـ و .

ثم القوافي الحُوش : ث ـ خ ـ ذ ـ ش ـ ظ ـ غ (2).

ويتضح من هذا التصنيف أن أغلب القوافي الذلل ، تنتمي لمجموعة الأصوات المجهورة، ذلك أن عشرة حروف من مجموع ستة عشر هي حروف مجهورة ، وهي : ب ـ ج ـ د ـ ر ـ ع ـ ل ـ م ـ ن ـ ي ـ ء .

في حين لا تقدم الأصوات المهموسة إلا ستة أحرف ، كقوافٍ في ذلل وهي : ت ـ ح ـ س ـ ف ـ ق ـ ك .

بل إن معظم الحروف دورانا في قوافي الشعر العربي منذ جاهليته ، إلى أواخر العصر العباسي ، هي حروف مجهورة : فجمال الدين بن الشيخ في إحصائياته للروي المستعمل في بعض دواوين الشعر العربي يرى أن الروي الغالب

---

(1) اللزوميات 24/1 .

(2) انظر هذا التصنيف في "المرشد "د.عبد الله الطيب 46/1 ـ 58 و"موسيقى الشعر "إبراهيم أنيس 275، و"الشعراء وإنشاد الشعر "علي الجندي 120 ، و"فن التقطيع الشعري والقافية "صفاء خلوصي 215 ـ 216. وبينها اختلافات طفيفة عملنا على التوفيق بينها .

ينتمي أساسا للحروف المجهورة دون المهموسة، إذ احتلت (الباء والميم والراء والدال، والهمزة، والنون) في ديوان أبي تمام نسبة 78 % من مجموع الحروف التي جاءت رويا في شعر الشاعر.(1)

ونفس هذه الحروف الستة، ستحتل نسبة 5 , 68% من 3/4 (ثلاثة أرباع) شعر البحتري.(2) وهي كذلك النتيجة التي سيصل إليها بعد إحصائه للشعر الوارد في كتب "الحماسة" و"الشعر والشعراء" و"الأغاني".(3)

وقد برر، إبراهيم أنيس سبب شيوع الأصوات المجهورة بعلة موسيقية: "فالكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كل كلام مجهورة، ومن الطبيعي أن تكون كذلك، وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي، ورنينها الخاص، الذي نميز به الكلام من الصمت، والجهر من الهمس والإسرار..

وقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام، لاتكاد تزيد على الخُمُس، أو عشرين في المائة (20%) منه، في حين أن أَرْبَعَةَ أَخْمَاسِ الكلام تتكون من أصوات مجهورة".(4)

وإذا نظرنا – بعد ذلك – إلى القافية كمُكَوِّن صوتي عام، سنجد أنها تتوزع إلى أنواع خمسة، حسب عدد الحركات التي يمكن توفرها في القافية.

وأولها: "أَلْمُتَكَاوِسُ: وهو ما كان في آخره فَاصِلَةٌ كبرى، وهي أربعُ مُتَحَرِّكات بعدها ساكن...والثاني المتراكب: وهو ما كان في آخره فاصلة صغرى، وهي ثلاث متحركات بعدها ساكن....والثالث

(*) Poétique Arabe P 160.

(2) نفسه 170.

(3) نفسه 170 _ 171.

(4) الاصوات اللغوية 21.

المتدارك :وهوما كان في آخره وتد مجموع ، وهومتحركان بعدهما ساكن....
والرابع المتواتر ، وهو ما كان في آخره سبب خفيف
وهو متحرك بعده ساكن .... والخامس ، المترادف : وهو
ما اجتمع في آخره ساكنان ".(1)

وهذه الأنواع الخمسة ، تتفرع عنها عدة أنواع أخرى ، حتى تصل إلى ثمانية وخمسين (58) نوعا ، هي كل ما يوجد من قواف في الشعر العربي:" فللمترادف سبعة عشر موقعا ، وللمتواتر أحد وعشرون موقعا ، وللمتدارك أحد عشر موقعا وللمتراكب ثمانية مواقع ثم للمتكاوس موقع واحد".(2)

غير أن هذه الأنواع ليست على وتيرة واحدة من التواتر في الشعر العربي ، إذ يمكن القول إن القافية المتواترة أكثر شيوعا من غيرها ، وغالبا ما تكون قافية هذا النوع مردفة ، ثم بعد ذلك تأتي القافية المتداركة ، التي تتكون من وَتِدٍ مجموع أي حركتين بعدهما ساكن وفي هذا النوع كذلك يكثر التأسيس ، وهذا أمر يمكن أن يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا ، من أن القافية المردفة أو المؤسسة تمثلان كثافةً صوتيةً ، وشحنةً موسيقيةً لا توجد في غيرهما ، وإن كانت القافية المؤسسة في رأينا تعتبر النموذج الأمثل لهذه الكثافة ، وسنقف عند هذه القضايا ، بتفصيل في مكانها المخصص لها ، عند تحليلنا للقافية في شعر البحتري.

---

(1) الكافي في علم القوافي "ابن السراج الشنتريني" 99 ـ 100 .وانظر "الكافي في العروض والقوافي" 147 ـ 148 .

(2) مفتاح العلوم "السكاكي 570 ـ 571 ."والقافية والأصوات اللغوية" عوني عبد الرؤوف 5 ـ 6 .

3 ـ التدوير :

لم تستطع الدراسات النقدية أو العروضية مدّنا بتصور نظري متكامل، حولَ ظاهرة التدوير، وشحنته الإيقاعية الشيء الذي يجعلنا، مرة أخرى أمام العراء دون غطاء نظري نتوخى فيه الدفء، وكل ما وصلنا نص يتيم، لابن رشيق يتحدث فيه عن ماهية التدوير، دون الوقوف على دورها لموسيقي، وعلاقته بالبنية الإيقاعية الشاملة للقصيدة، ويسميه مرة بالمُداخَل، ومرة المُدمَج، فيقول: " والمُداخَلُ من الأبيات: ما كان قسيمه متصلا بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المُدْمَجُ أيضا ".(1)

فتعريف ابن رشيق، لا يضيف جديدا إلى ما هو معروف عن التدوير، ولا يتجاوز حدود الظاهر من التدوير، وإن كان يقترح أسماء أخرى، ليست إلا مرادفات للتدوير.

والذي لم يكشف عنه ابن رشيق هو الخلفية الموسيقية لظاهرة التدوير، أي الغاية التي تدفع الشعراء إلى تحطيم ثنائية البيت المعروفة، وتحويل شطري البيت إلى شطر واحد، دون فاصل عروضي أو دلالي يذكر، بين نهاية الشطر الأول وبداية الثاني.

ونعتقد أن هذه الانسيابيّة التي تتجاوز حواجز الشطرين وتُوحِّد البيت من أوله إلى آخره، هي ما يضفي على البيت المُدوَّر أو المُدمَج موسيقى واحدة، ذات نَفَس مُمْتد لا تتكسر حدتها إلا عند الوقفة النهائية في البيت،

---

(1) العمدة 177/1 .

والمتمثلة في القافية ، على خلاف ما عليه الأمر في الظاهرة الأولى ، حين تقف النبرة الموسيقية - وحتى الدلالية - وقفتين متباينتين ، الأولى عند نهاية الشطر الأول - وهي وقفة قصيرة على كل حال - والثانية عند نهاية الشطر الثاني ، وهي الوقفة التي تفرضها القافية .

وبناء على ذلك فإن وظيفة التدوير الرئيسية تتمثل " في إخراج القصائد من نسقها العمودي الثنائي ، إلى نسق عمودي جديد موحّد الإطار ، ألبيتُ فيه محدودُ المدى ، خفيفُ الوَقْع ".(1)

غير أن هذه المسحة الإيقاعية التي يقدمها لنا التدوير، قد لا تكون متوفرة في جميع البحور الشعرية، ولكنها تختلف قوة وضعفا من بحر لآخر ، وهذا ما تنبّه له ابن رشيق أولا ، ثم تبعه فيه بعض المحدثين ، انطلاقا من معطيات إحصائية ، استهدفت الكشف عن مكامن ظهور التدوير ، وغاياته الموسيقية، فابن رشيق يرى أن التدوير أكثر ما يقع " في عروض الخفيف، وهو حيثُ وَقَعَ من الأعاريض ، دليلٌ على القوة ، إلا أنه في غير الخفيف مُسْتَثْقَلٌ عند المطبوعين ، وقد يَسْتَخِفُّونَهُ في الأعاريض القِصَارِ ، كالهزج ، ومَرْبوع الرمل ، وما أشبه ذلك ".(2)

بينما يوسع الباحث محمد العمري ، حدود فكرة ابن رشيق ، فيذهب إلى أن التدوير أكثر ما يرتبط بالأوزان

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات "محمد الهادي الطرابلسي 86.

(2) العمدة 178/1 .

القصيرة ، مضيفا إلى ذلك أوزانا أخرى لم يَنُصَّ عليها ابن رشيق، وهكذا يرى العمري ، أن ظاهرة التدوير :"أخَصّ وجودا في البحور القصيرة ، خاصة تلك التي تصاب عروضها بعلّة من العلل تجعلها غيرَ متوازنة مع أول الشطر توازنا ملحوظا ، ذا مردودية إيقاعية عند الوَقْف ، كما هو الحال في السريع والمنسرح ، بل والعروض الثانية من الكامل(فَعِلُنْ)، وفيما دونها من البحور، غير أن وجوده الملحوظ ، والمحبَّب للشعراء هو في بحر الخفيف"(1).

وفي دراسة إحصائية لشعر شوقي ، خرج محمد الهادي الطرابلسي بعدة نتائج حول التدوير ، تبين أن القصائد المدورة، تكون :"غالبا على البحر الكامل(> 70%)وقليلا على الخفيف (18%)، ونادرا جدا على الرمل أو المتقارب أو الرجز ، وكونها في أكثر الحالات مجزوءة (75%)"(2).

وقد أمدتنا إحصائيات التدوير في شعر البحتري بنفس النتائج ،فتوصلنا إلى أن الخفيف يحظى بأعلى النسب في شعر البحتري ، تتلوه الأوزان المجزوءة، لكن الذي أشارنا ، هو أن التدوير ، قد يَرِدُ كذلك في الأوزان الطويلة ، عكس ما ذهب إليه هؤلاء النقاد، إذ وجدنا التدوير ، حتى في بحر الطويل ، وبنسبة مهمة كذلك فضلا عن بعض الأوزان الأخرى ، التي أشارت لها الدراسات السابقة ، كالمتقارب والمنسرح ، والوافر.

---

(1) الموازنات الصوتية في لغة الشعر .263 _ 264.

(2) خصائص الأسلوب في الشوقيات 85 .

وهذا ما يجعلنا نذهب إلى أبعد مدى، فنؤكد أن التدوير خاصية موسيقية تشترك فيها جميع الأوزان، دونما استثناء غير أن قابلية البحور لاحتواء طاقة التدوير الإيقاعية هي التي تختلف من بحر لآخر، وهو الأمر الذي يمكن الوقوف عليه جليا، حين دراسة الأبيات المدورة في بحر الخفيف، ومثيلاتها في بحر الطويل مثلا.

4 ـ التصريع:

ثم ربط هذا المكون الإيقاعي بعنصر القافية، وأنيط له دور تحديد قافية القصيدة، لأنه يكون سابقا عليها وموجها لها في تحديد شكل القافية وكذا رويها.(1)

ويعتبر قدامة بن جعفر من أوائل الذين اهتموا بالتصريع، وأدخله في باب نعت القوافي، بل إنه اعتبر التصريع، علامة من علامات قوة الشاعرية والقدرة على الإبداع، الذي استقل بها الفحول القدماء، وسبقوا إليه، حتى إننا نجد من بين هؤلاء الشعراء من يتوخى التصريع، في غير الأبيات الأول، إظهارا لقدرتهم وسعة بحرهم.(2)

ويعلل قدامة سر ميل الشعراء المطبوعين إلى التصريع، بأن: " بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه، كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر".(3)

وعلى ذلك فالتصريع يجري مجرى القافية: "وليس الفرق

(1) العمدة 173/1.
(2) نقد الشعر 86.
(3) نفسه 90.

بينهما إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت، والقافية في آخر النصف الثاني منه".[1]

ولعل قيمة التصريع الموسيقية - بالإضافة إلى تثبيته لقافية القصيدة - تظهر حين تصبح العروض مساوية للضرب، إنْ زيادة أو نقصا، إذ يحصل مع هذا التساوي العروضي، تطابق الشطرين إيقاعيا،[2] فيكون البيت المصرَّع بذلك حاملا لشحنة إيقاعية أقوى، وأبرز من الأبيات غير المصرَّعة، وربما كان الشعراء ينظرون لشيء من هذا، حين اهتموا بتصريع قصائدهم، كأبي تمام الذي أكد على رونق التصريع، وقيمته الموسيقية فقال.[3] (طويل)

وَتَقْفُو إِلَى الْجَدْوَى بِجَدْوَى وَإِنَّمَا + يَرُوقُكَ بَيْتُ الشِّعْرِ حِينَ يُصَرَّعُ

وتسليم دراسة التصريع قِيادها لابن الأثير، الذي يقسمه إلى سبع مراتب حسب القيمة الموسيقية التي يمكن للتصريع أن يحملها للبيت :

ـا لمرتبة الأولى - وهي أعلى درجة - أن يكون كل مصراع منا لبيت مستقلا بنفسه في فهم معناه غير محتاج إلى ما جبوا لذي يليه، ويسمى التصريع الكامل وذلك كقول امرئ القيس :(طويل)

أَفَاطِمُ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ + وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ هَجْراً فَأَجْمِلِي

فإن كل مصراع من هذا البيت مفهومُ المعنى بنفسه، غير محتاج إلى ما يليه.

ـ المرتبة الثانية : أن يكون المصراع الأول مستقلا بنفسه،

---

(1) سر الفصاحة ابن سنان الخفاجي 188 .

(2) منهاج البلغاء حازم القرطاجني 283 .

(3) ديوان أبي تمام 322/2.

غير محتاج إلى الذي يليه ، فإذا جاء الذي يليه، كان مرتبطا به ، كقول امرئ القيس :(طويل).

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ + بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فالمصراع الأول غير محتاج إلى الثاني في فهم معناه، لكن لمَّا جاء الثاني صار مرتبطا به.

- المرتبة الثالثة ، أن يكون الشاعر مخيَّرا في وضع كل مصراع موضعَ صاحبه ، ويسمى "التصريع المُوَجَّه" وذلك كقول الحجَّاج البغدادي :(خفيف)

مِنْ شُرُوطِ الصَّبُوحِ فِي الْمِهْرَجَانِ + خِفَّةُ الشُّرْبِ مَعْ خُلُوِّ الْمَكَانِ

فإن هذا البيت يُجعل مصراعُه الأولُ ثانيا، ومصراعُه الثاني أوَّلاً ، وهذه المرتبة كالثاني في الجودة.

- المرتبة الرابعة : أن يكون المصراع الأول غيرَ مستقل بنفسه ، ولا يُفهم معناه إلا بالثاني ، ويسمى" التصريع النَّاقص "، وليس بمَرْضِيٍّ ولا حَسن ، فممَّا ورد منه قول المتنبي :(وافر)

مَغَانِي الشِّعْبِ طِيبًا فِي الْمَغَانِي + بِمَنْزِلَةِ الرَّبِيعِ مِنَ الزَّمَانِ

فإن المصراع الأول ،لا يستقل بنفسه في فهم معناه دون أن يُذكر المصراع الثاني .

- المرتبة الخامسة : أن يكون التصريع في البيت بلفظة واحدة وَسَطًا ، وقافيةً ويسمى "التصريع المُكَرَّر " وهو ينقسم قسمين ، أحدهما أقرب حَالاً من الآخر ، فالأول : أن يكون بلفظة حقيقية لا مجاز فيها ، وهو أَنْزَلُ الدرجتين كقول عَبيد ابن الأَبْرص :(مخلع البسيط)

فَكُلُّ ذِي غَيْبَةٍ يَؤُوبُ + وَغَائِبُ الْمَوْتِ لاَ يَؤُوبُ

- القسم الآخر ، أن يكون التصريع بلفظة مجازية، يختلف

المعنى فيها كقول أبي تمام :(طويل)

فَتًى كَانَ شِرْبًا لِلْعُفَاةِ وَمَرْتَعًى + فَأَصْبَحَ لِلْهِنْدِيَّةِ الْبِيضِ مَرْتَعَا

- المرتبة السادسة : أن يُذكر المصراع الأول ، ويكون مُعَلَّقًا على صِفَةٍ يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني ويسمى "التصريع المُعَلَّق " فمما ورد منه ، قول امرئ القيس (طويل)

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِ + بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

فإن المصراع الأول ، مُعَلَّقٌ على قوله "بِصُبْحٍ "، وهذا مَعيب جدا .

- المرتبة السابعة : أن يكون التصريع في البيت مخالفا لقافيته ، ويسمى "التصريع المَشْطُور" : وهو أَنْزَلُ درجات التصريع ، وأقبحها ، من ذلك قول أبي نواس :(وافر)

أَقِلْنِي قَدْ نَدِمْتُ عَلَى ذُنُوبٍ + وَبِالإِقْرَارِ عُدْتُ مِنَ الْجُحُودِ

فصَرَّع بحرف الباء في وسط البيت ، ثم قفَّاه بحرف الدال ، وهذا لا يكاد يُستعمل إلا قليلا نادرا ".(1)

ولا نظن أن دراستنا للتصريع ، ستتقدم ، لو أخذنا بتقسيمات ابن الأثير ، وتفريعاته ، وإنما أوردناها - على طولها - لنعطي صورة عن طبيعة الدراسات السابقة التي زاغت ، عن أهدافها الحقيقية .:

وباستطاعتنا اعتمادا على تفريعات ابن الأثير أن نلخص مراتب التصريع في ثلاث درجات رئيسية :

- الأولى حين يحقق التصريع استقلالية بين الشطرين ،

(1) المثل السائر 259/1 _ 261. وقد نقل هذا التصنيف حرفيا ، كل من الطيبي في "التبيان في علم المعاني والبديع والبيان" 499 _ 500 . وابن حمزة العلوي في "الطراز" 33/3 _ 37 .

فيكون البيت حاملا لقافيتين ، أو وقفتين زمنيتين، ودلاليتين ، وهذا ما سماه ابن الأثير ، بالتصريع الكامل وينضم في رأينا ، الأنواع الثلاثة الأولى ، والنوع الخامس ، في تقسيمات ابن الأثير ، وهذا النوع أكثر موسيقية من غيره ، إذ يصبح البيت بفضل هذه الاستقلالية التي يحققها التصريع ، مكوّنا في الحقيقة من بيتين ، على غرار مشطور الرجز . لأن كل شطر في هذه الحالة ، يكون قائما بذاته ، سواء على المستوى الصوتي الإيقاعي ، أو المستوى التركيبي ، أو المستوى الدلالي كذلك . وربما كان هذا النوع أكثر شيوعا في شعر القدماء والمحدثين ، على السواء ، وكان الأرضية الأولى التي انطلقه منها النقاد لوصف ظاهرة التصريع .

– أما النوع الثاني : فهو الذي يستقل فيه الشطر الأول عن الثاني موسيقيا ، ولكنه يظل مرتبطا به دلاليا وربما حتى تركيبيا ، وهو ما سماه ابن الأثير، بالتصريع الناقص ، ويشمل عندنا النوع الرابع ، والسادس مما ذكره ابن الأثير .

وهذا النوع ، وإن كانت أشطره مستقلة عن بعضها موسيقيا ، إلا أنها تظل مفتقرة لبعضها ، لما في اتحادها ، من إظهار لطبيعة الإيقاع الذي يتحكم في البيت ، والقصيدة .

– والنوع الأخير : هو ما سماه ابن الأثير بالتصريع المشطور ، وذلك حين يختلف الحرف الأخير من الشطر الأول ، عن مثيله في الشطر الثاني.

وهذا عند قدامة عيب من عيوب القافية ، سماه

التَّجْمِيعُ :"وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول ، على روي مُتَهَيِّئٍ لأن تكون قافية آخر البيت ، فتأتي بخلافه ".[1]

ولاشك لدينا أن الاحتفال بالتصريع في مطالع القصائد إنما يتحدد أساسا انطلاقا من حرص الشعراء على تقوية نغم البيت ككل ، ومضاعفة موسيقيى القافية ولا أدل على ذلك من أن النقاد اشترطوا - لتحقيق التصريع في البيت - أن تكون كلمة نهاية الشطر الأول ، مطابقة لما في نهاية الشطر الثاني ، في الحركات والسكنات ، والزيادة والنقصان ، ولهذا اشترط حازم في الكلمة الواقعة نهاية الشطر الأول :" أن تكون مُختارة مُتَمَكِّنَةً ، حسنةَ الدلالة على المعنى ، تابعةً له ويَحْسُن أن يكون مقطعها مماثلا لمقطع الكلمة التي في القافية وأن يكون ما بين أقربِ ساكن منها إلى المقطع من الحركات ، عَدَدَ ما بين أقربِ ساكنٍ من كلمة القافية ، وبين نهايتهما من الحركات أيضا ، وأن يكون مُلْتَزَمًا فيها من حركة المجرى أو التقييد، أو التأسيس والردف والوصل بالضمائر وحروف الإطلاق ، وغير ذلك مما يلزم القوافي مثل ما التُزِمَ في كلمة القافية ، وسائر قوافي القصيدة التي ذلك المصراعُ أوّلها ليكون البيت يُوجْدان الشروط التي ذُكرت مُصرّعا ".[2]

فحديث حازم عن شروط تحقق التصريع ، ليس إلا تأكيدا

---

(1) نقد الشعر 181 . وانظر "العمدة"1/177.
(2) منهاج البلغاء 282 _ 283 .

على ضرورة احترام جميع مكونات القافية ، وحدودها ولذلك فإن ما يقع في القافية من عيوب ناتجة عن عدم احترام هذه المكونات ، قد يقع كذلك على الكلمة المصرعة في نهاية الشطر الأول:

" والتصريع بهذا المعنى ، عنصر من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص ، وتفجيرها. إنه قَطْرَةُ الماء الأولى ، نُطْفَتُهُ التي بها ينشأ ، ومن هنا يكون تَسَرُّبُهُ إلى الاستهلال والانعطاف مؤديا لأكثر من وظيفة وباستحواذه على الاستهلال يستحوذ الاستهلالُ بدوره على القصيدة ، وينشر سلطته عليها فيما هو يَنشرها على سامعها ـ قارئها ، وبهذا أيضا يكون دالاً من بين دوال الإيقاع ".(1)

5 ـ الترصيع :

إن حظ الترصيع من الدراسات النقدية القديمة ، كان وافرا ، لقيمته الموسيقية ، ولتواتره في مجال الإبداع شعره ونثره ، غير أن هذه الكثافة ، وَلَّدت مصطلحات عديدة ، اختلف منطوقها من ناقد لآخر ، وخير شاهد على ذلك ما قام به ، الباحث محمدا لعمري حين أحصى مصطلحات الترصيع ، التي أفرزتها الثقافة العربية من القرن الثالث إلى القرن التاسع الهجري ، فوجد أنها بلغت أربعة وعشرين (24) مصطلحا .(2)

وتأسيسا على هذا ، نرى من المستحيل الظفر بتعريف

---

(1) الشعر العربي الحديث ، د. محمد بنيس 133/1. وانظر أيضا جمال الدين ابن الشيخ في Poétique Arabe 182 _ 178 .

(2) الموازنات الصوتية في لغة الشعر 311. ونشير إلى أن أطروحة د. العمري تعتبر من أهم وأجود ما كُتب حتى الآن حول الترصيع خاصة والموازنات الصوتية عامة .

مشترك بين النقاد ، يعلو على اختلافاتهم المنهجية بل إن حيرتنا قد تزول إذا علمنا أن مثل هذه الخلافات تسرَّبت حتى إلى رحاب الثقافة النقدية الحديثة، وهو ما نستخلصه مثلا من تفريقه د.عز الدين اسماعيل بين الموازنة والترصيع ، حين تعرض للقوانين المتحكمة في الإيقاع (1).

ونعتقد أن أشمل تعريف قُدِّم للترصيع في القديم، هو تعريف قدامة بن جعفر ، الذي جعل الترصيع من نعوت الوزن ، وعرفه بقوله :" وهو أن يُتوخَّى فيه تَصْيير مقاطع الأجزاء في البيت على سَجْع أو شبيه به أومن جنس واحد في التصريف "(2).

فالترصيع عند قدامة يتمركز حول محورين رئيسين:
- هناك ترصيع التَّسْجيع ، أو ما شابهه ، ويمكن أن نطلق عليه مع د.محمد العمري ، ترصيع التقطيع .
- ثم ترصيع التصريف ، وهو الذي يُكتفى فيه بتصيير المقاطع متساوية في البنية الصرفية دون اتفاق الحرف الأخير .

وسنلاحظ أن أغلب النقاد الذين عرَّفوا الترصيع بعد قدامة، لم يلتفتوا إلى هذا النوع الأخير ، وإن كان بعضهم ألمح إلى إمكانية اعتبار اتفاق اللفظين وَزْناً، ترصيعا .
فأبو هلال العسكري ، وابن سنان الخفاجي ، وأسامة بن منقذ ، يحصرون الترصيع في كون أجزاء البيت مسجوعة،

---

(1) أنظر تعريفه للتوازن أو الموازنة في" الأسس الجمالية في النقد العربي "225 ، وراجع تفريقه بين الموازنة والترصيع في ص :227.
(2) نقد الشعر 80 .وقد تكرر هذا التعريف عند ابن رشيق في العمدة 26/2.دون ذكر الاتفاق في التصريف .

دون اعتبار للحالة الثانية عند قدامة.(1)

بينما يعرفه فخر الدين الرازي، بنفس تعريفه للسجع، ولن كان يوهم بأنه يحصر الترصيع في اتفاق البنية الصرفية، لكلمات البيت الشعري،(2) وهذا أيضا ما ذهب إليه السكاكي.(3)

ويرفض ابن الأثير - من جانبه - الترصيع في الشعر معتبرا إياه خاصية نثرية، ووجوده في الشعر دليل على التَّكلُّف والتعسف :" وإذا جيءَ به في الشعر لم يكن عليه مَحْضُ الطلاوة، التي تكون، إذا جيء به في الكلام المنثور ".(4)

بل إنه سيكون أكثر تشددا من غيره، حين لا يرى إلا ذلك الترصيع الذي يشمل البيت كله، كقول الشاعر: (كامل)

فَمَكَارِمٌ أَوْلَيْتَهَا مُتَبَرِّعًا + وَجَرَائِمٌ أَلْغَيْتَهَا مُتَوَرِّعًا

وفي المقابل يرفُض مثل قول ذي الرُّمَّة : (بسيطه)

كَحْلَاءُ فِي بَرَجٍ صَفْرَاءُ فِي دَعَجٍ + كَأَنَّهَا فِضَّةٌ قَدْ مَسَّهَا ذَهَبُ.(5)

لأن عَجُزَ البيت خال من الترصيع.

ونحن إن كنا نسجل على هذه التعريفات قُصورها المنهجي وعَجْزها عن الإحاطة بمختلف تشكيلات الترصيع في القصيدة العربية، فإننا نسجل كذلك تَوَقُّفَ قدامة ابن جعفر في النَّفاذ إلى عمق الترصيع، واعتباره مكونا إيقاعيا حيويا في البيت الشعري، لا حِلْيةً تزيينية

(1) راجع على التوالي :" الصناعتين"375. وسر الفصاحة"190. والبديع في نقد الشعر "116.

(2) قارن تعريفه للترصيع في"نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز"144. بتعريفه للسجع ص :142.

(3) مفتاح العلوم 431. (4) المثل السائر 278/1 . (5) نفسه 279/1.

فهو عنده عنصر من عناصر الموازنات الصوتية، يُعطي للبيت تقطيعا جديدا ، متجاوزا بذلك ثُنائية الصدر والعجز ، وربما لقيمة هذا التعريف، نرى د.محمد العمري يدعو لتقسيم جديد للترصيع بناءً على نظرية قدامة فيقول:"نقترح تقسيم الترصيع إلى ثلاثة أنواع تراعي اختلاف طبيعة التوازن ، ومستواه، وهي:

1 ـ ترصيع التصريف : ويقوم على توازي الصَّوائت بالتنوع في نطاق الكلمة ، أو في القرينة، أو الشطر أو البيت ، وندعوه : ترصيع التصريف ، تعميما للجزء لبارزمن الظاهرة على عمومها .

2 ـ ترصيع التقطيع : وهو على تكافُؤمجموع المقاطع التي تتكون منها القرينتان (أو القرائن)بقطع النظر عن توازي هذه المقاطع توازيا نوعيًّا .

3 ـ ترصيع التَّسجيع : أو الترصيع السَّجعي : ويقوم على تردُّد صائت (أو صائتين متجانسين) ، في بيت أومقطوعة أو قصيدة وغلبته على غيره حسب المعيار العام لتردد كل صائت ".(1)

ومن هنا يظهر لنا أن الترصيع ما هو إلا اتفاقة الصوامت والصوائت ، في اللفظتين المراد بهما ، إحداث هذا الْجَرْس الموسيقي .

ويعطينا هذا التحديد إحساسا ، بصعوبة توظيف الترصيع في القصيدة العربية ، لأنه يشكل قافية داخلية تُنظِّم

---

(1) الموازنات الصوتية 103 .وقد استلهم العمري كذلك رأي قدامة أثناء بحثه عن وجهي الانفصال والاتصال ، بين التجنيس والترصيع ص.59 _ 60 .

موسيقى البيت ، وتوزعها بشكل منتظم ، حتى تسلمها للقافية النهائية للبيت ، وربما لصعوبة هذه الوظيفة ذهب أغلب النقاد - وسنان زعيمهم في ذلك قدامة بن جعفر - إلى أن الترصيع إذا كثر في القصيدة ، دلّ على التكلف والتصنع ، لأنه لا يمكن أن يجتمع لشاعر هذه الطاقة الموسيقية في عدة قصائد ، بَلْهَ قصيدةً واحدة ، وقد كان هذا هو موقف قدامة نفسه، حين قال:".... وإنما يَحْسُن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضع يحسن ، ولا على كل حال يصلح ، ولا هو أيضا إذا تواتر واتّصل في الأبيات كلها بمَحْمود، فإن ذلك، إذا كان ، دل على تعمُّد و أبان عن تكلُّف ".(1)

على أن قدامة - مع ذلك - يترك كُوَّةً صغيرة ، تنفذ منها الأعمال الشعرية الأصيلة التي ، وإن وَظَّفت الترصيع في عدة أبيات من القصيدة ، لم تسقط في هاوية، التعمُّل والتصنع ، ويمثل قدامة لذلك ، بشعر لأبي صَخْرٍ الهُذلي ، وآخر لأبي المُثَلَّم، حيث استشهد للأول بمقطوعة ، وظَّف فيها الترصيع في أغلب أبياتها ، دون أن يحس الناقد أو القارىء أنه أمام عمل زائف يغلب عليه العنصر البديعي أكثر من أي شكل آخر، ذلك لأن استخدام الترصيع ، كانت ترافقه حالات نفسية خاصة ، ولتأكيد ذلك : ندرج مقطوعة أبي صخر

---

(1) نقد الشعر 83 _ 84 .

التي يقول فيها :(1)

1 ـ وَتِلْكَ هَيْكَلَةٌ خَوْدٌ مُبَتَّلَةٌ * صَفْرَاءُ رَعْبَلَةٌ فيمَنْصِبٍ سَنِمِ
2 ـ عَذْبٌ مُقَبَّلُهَا، جَدْلٌ مُخَلْخَلُهَا * كَالدِّعْصِ أسْفَلُهَا، مَخْضُودَةُ الْقَدَمِ
3 ـ سُودٌ ذَوَائِبُهَا، بِيضٌ تَرَائِبُهَا * مَحْضٌ ضَرَائِبُهَا، صِيغَتْ علَى الْكَرَمِ
4 ـ عَبْلٌ مُقَيَّدُهَا، حَالٍ مُقَلَّدُهَا * بَضٌّ مُجَرَّدُهَا، لَفَّاءُ فِي عَمَمِ
5 ـ سَمْحٌ خَلَائِقُهَا، دَرْمٌ مَرَافِقُهَا * يُرْوَى مُعَانِقُهَا، مِنْ بَارِدِ الشَّبِمِ
6 ـ كَأنَّ مُعَتَّقَةً، فِي الدَّنِّ مُغْلَقَةً * صَهْبَاءُ مُصْفَقَةً، مِنْ رَابِيءٍ رَدِمِ
7 ـ شِيبَتْ بِمَرْهَبَةٍ، مِنْ رَأْسِ مَرْقَبَةٍ * جَرْدَاءُ سَلْهَبَةٌ، فِي حَالِقٍ شَمَمِ
8 ـ خَالَطَ طَعْمَتَنَا يَاهَا وَرِيقَتَهَا * إِذَا يَكُونُ تَوَالِي النَّجْمِ كَالنَّظْمِ

ولتوضيح مدى توفّق الشاعر في توظيف الترصيع، يمكن كتابة هذه الأبيات، بطريقة تظهر دور الترصيع في تقسيم البيت إلى وحدات صوتية متوازيّة، فتكون المقطوعة على الشكل التالي :(2)

1 ـ وتلك هيكلة ⟵

خود مبتلة ⟵

صفراء رعبلة ⟵

مستفعلن فعلن ⟵

في منصب سنم

مستفعلن فعلن

2 ـ عذب مقبلها ⟵

جدل مخاخلها ⟵

كالدعص أسفلها ⟵

---

(1) نقد الشعر 84 .

(2) نستعير هنا طريقة محمد العمري، في كتابة الأبيات المرصعة، لقيمتها، وتوفقها في رصد ظاهرة الترصيع .ص :125.

مستفعلن فعلن ——————

مخضودة القدم

مستفعلن فعلن

3 ـ سود ذوائبها ——————

بيض ترائبها ——————

محض ضرائبها ——————

مستفعلن فعلن ——————

صيغت على الكرم

مستفعلن فعلن

4 ـ عبل مقيدها ——————

حال مقلدها ——————

بض مجردها ——————

مستفعلن فعلن ——————

لفاء في عمم

مستفعلن فعلن

5 ـ سمح خلائقها ——————

درم مرافقها ——————

يروي معانقها ——————

مستفعلن فعلن ——————

من بارد شبم

مستفعلن فعلن

6 ـ كأن معتقة ——————

في الدن مغلقة ——————

صهباء مصفقة ——————

مستفعلن فعلن

من رابوة ردم

مستفعلن فعلن

7 ـ شيبت بمرهبة

من رأس مرقبة

جرداء سلهبة

مستفعلن فعلن

في حالق شمم

مستفعلن فعلن

8 ـ خالط ثناياها وريقتها

إذا يكون توالي النجم كالنظم

ونلاحظ بداءة ، أن الترصيع ، في هذا النص ، يأخذ منحى تصاعديا أو تصعيديا ، يوظفه الشاعر ، بسيطا عفويا في البيت الأول ثم ينشره في كل أجزاء المقطوعة ، حيث يصل قمته ، ويشمل البيت كله ، ابتداء من البيت الثالث وحتى البيت الخامس ، وفي البيتين السادس والسابع ، أخذ الترصيع ، يتراجع تدريجيا إلى حالته الأولى ليختفي بعد ذلك مع البيت الثامن .

وحسب تقسيمات قدامة بن جعفر ، وبعد اقتراحات د. محمد العمري ، فإن الشاعر تعامل مع ترصيع التصريف ، في جل أبيات المقطوعة ؛ يبدو هذا جليا في الأبيات : الثاني ، والثالث ، والرابع ، والخامس ، حيث خضعت لتقطيع متوازٍ ، يتعالى على التقطيع العروضي إلى صدر وعجز .

فالبيت الثاني مثلا ، أصبح بالترصيع ، يسير على أربعة

مقاطع متوازية صوتيا ، وهي :

عَذْبٌ مُقَبَّلُهَا جَدْلٌ مُخَلْخَلُهَا
كَالدِّعْصِ أَسْفَلُهَا مَخْضُودَةُ الْقَدَمِ

ولكن البيت الذي فصّل فيه الشاعر وأصّل ، هو البيت الرابع :

عَبْلٌ مُقَيَّدُهَا حَالٌ مُقَلَّدُهَا * بَضٌّ مُجَرَّدُهَا ، لَفَّاءُ فِي عَمَمِ

فبالإضافة إلى التجنيس الموجود بين الكلمات (مُقيَّدها مُقلَّدها ، مُجرَّدها) سواء على مستوى الحركات أو الحروف نجد الشاعر يختار الكلمات الأولى على بنية صرفية واحدة ، وفي اختياره لهذه الكلمات يسعى لاستغلال غنى اللغة العربية ، وسعة مخزونها ، إذ المعروف أن السكون يمكن أن يكون حركة ظاهرة ، ويمكن أن ينوب عنه أحد حروف المدّ ، كما يمكن أن ينوب عنه التَّضعيف .

ولو وقفنا عند الكلمات الثلاث الأولى في هذا البيت : (عَبْلٌ ـ حَالٌ ـ بَضٌّ)، سنجد أن الشاعر ، أتى بالكلمة الأولى حرفها الثاني ساكن ظاهر الحركة ، بينما في الكلمة الثانية ، سيعوّض السكون بألف المدّ ، ثم في الكلمة الأخيرة ، يعوّض السكونَ والمدَّ ، بالتضعيف لأن الحرف المشدَّد في أصله، سكون ثم حركة .

وهذا إنما يدل على تمكن الشاعر من أدوات عمله الشعرية ويُبعد عنه قدرا معينا سمة التصنع ، والتكلف في توظيفه للترصيع .

6 ـ التصدير :(أو رد الأعجاز على الصدور).

لا جدال في أن عبد الله بن المعتز ، كان أول من طرق باب رد الأعجاز على الصدور ، حين جعله رابع باب

من أبواب البديع الخمسة، التي عرض لها في كتابه، وعرفه تعريفا مقتضبا، يَنِمُّ عن معرفة أصيلة بهذا المكون، فقال في تعريفه له :" وهو رَدُّ أعجاز الكلام على ما تَقَدَّمَها ".(1)

ذلك أن أعجاز الكلام في الشعر هي خواتم الأبيات أو قوافيها، وهذه الأخيرة لا يتحقق فيها ما ذكره ابن المعتز إلا إذا تضمنت كلمة سبق ذكرها في ثنايا البيت، فيكون هذا التكرار، هو ما به يقع رد الأعجاز على الصدور، أو التصدير، كما اصطلح عليه العلماء فيما بعد.

على أن ابن المعتز، لم يكتف بالتعريف الموجز، وإنما تعدى ذلك إلى التقسيم والتفريع، حيث وجد أن الكلمتين المكرَّرتين، إحداهما تلزم مكانا ثابتا، وهي القافية بينما الكلمة الأولى، تنتقل بين أجزاء البيت، ولاحظ ابن المعتز أن هذه الكلمة، لها أماكن مخصوصة في البيت، ولهذا قسم رد الأعجاز على الصدور، إلى ثلاثة أقسام :" فمِنْ هذا الباب، ما يُوافِق آخِرَ كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول مثل قول الشاعر .(كامل)

تَلْقَى إِذَا مَا الأَمْرُ كَانَ عَرَمْرَمَا * فِي جَيْشِ رَأْيٍ لَا يُفَلُّ عَرَمْرَمِ

ومنه ما يوافق آخر كلمة منه، أوّل كلمة في نصفه الأول كقوله :(طويل)

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ الْعَمِّ يَشْتِمُ عِرْضَهُ * وَلَيْسَ إِلَى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيعِ

ومنه ما يوافق آخرَ كلمة فيه، بَعْضَ ما فيه، كقول الشاعر :(وافر)

---

(1) كتاب البديع 47.

عَمِيدُ بَنِي سُلَيْمٍ أَقْصَدَتْهُ * سِهَامُ الْمَوْتِ وَهِيَ لَهُ سِهَامُ"[1]

ولم يزدا لعسكري وابن رشيق، على ما قاله ابن المعتز شيئا، سوى أن الأول أبرز أهمية التصدير في العمل الشعري ذاهبا إلى أن له :" موقعا جليلا من البلاغة، وله في المنظوم خاصة مَحَلّاً خطيرا".[2]

بينما ذهب ابن رشيق إلى أن التصدير :"يُسَهِّل استخراج قوافي الشعر، إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيتَ الذي يكون فيه أُبَّهة، ويكسوه رونقا وديباجة ويزيده، مائِيَة وطلاوة".[3]

غير أن العسكري لم يستطع الوفاء بتحديد ابن المعتز، فراح في بحثه عن الشواهد الشعرية يُثْبِت بعض الأبيات التي تخلو من التصدير، ولكنها تدخل تحت ما سماه البلاغيون بالتَّرْديد، أو التَّشْعيب، فاستشهد مثلا، بقول النَّمِر بن تَوْلَب.[4] (طويل)

يَوَدُّ الْفَتَى طُولَ السَّلَامَةِ وَالْغِنَى * فَكَيْفَ تَرَى طُولَ السَّلَامَةِ تَفْعَلُ

ويظهر أن العسكري لا يفرق بين التصدير والترديد، وربما لهذا امتنع عن تقييد نفسه بتعريف واضح للتصدير خلاف ما فعل ابن المعتز.

وقد تنبه ابن رشيق، لمثل هذا الخلط، الذي يمكن الوقوع فيه بين التصدير والترديد، فسارع لوضع الخطوط الفاصلة بين المُكَوِّنين، وفي ذلك يقول: "والتصدير قريب من الترديد، والفرقُ بينهما، أن التصديرَ

---

(1) نفسه 47 _ 48.

(2) الصناعتين 385.

(3) العمدة 3/2.

(4) الصناعتين 388.

مخصوصٌ بالقوافي ، تَرِدُ على الصدور، فلا تجد تصديرا إلا كذلك حيثُ وَقَعَ من كتب المؤلفين ، وإن لم يذكروا فيه فرقا ، والترديد يقع في أضعاف البيت ".[1]

ومع ذلك لم يجد نص ابن رشيق هذا ، مكانا في مسار أُسامَةَ بن مُنقِذٍ النقدي ، الذي سار على هذي سلفه العَسكري ، بل ربما فاقه حين خلط بين الترديد والتصدير ، في تعريف واحد ، فقال:" إعلم أن الترديد هو رَدُّ أعجاز البيوت (؟)على صدورها ، أو تَرِدُ كلمةٌ من النصف الأول في النصف الثاني".[2]

فتعريف ابن منقذ يتضمن جملتين ، تفصل بينهما أداة لعطف (أو) ، في الجملة الأولى ، يتحدث الناقد عن التصدير، بينما يتحدث في الجملة الثانية عن الترديد ، وهذا العنصر الأخير ، سماه ، في مكان آخر من كتابه بالتشعيب ، وعرَّفه بنفس ما قاله عن التصدير ، أو قريبٌ منه وذلك حين قال:" اعلم أن التشعيب هو أن يكون في المصراع الثاني كلمة من المصراع الأول."[3]

ثم بدأ يسرد أبياتا شعرية ، تسير على نفس شاكلة باب الترديد ، أو التصدير ، ولكن الخلافَ يَأْبَى إلا أن يَطول جميع أجزاء تعريف ابن المعتز ، الذي جعلناه أساسا لسبقه التاريخي ، إذ سنجد بلاغيين يختلفون مع ابن المعتز ،حول أقسام التصدير التي جعلها ثلاثة، بينما عدّها بعضهم أربعة ، وذهب آخرون إلى أنها خمسة أقسام

---

(1) العمدة 3/2 .

(2) البديع في نقد الشعر 51.

(3) نفسه 91 .

فقد جعل السكاكي، أقسام التصدير خمسةً، وهي: " صدرُ المصراع الأول، وحشوه، وآخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه..."[1]

في حين يجعلها شرف الدين الطيبي، أربعة أقسام فيقول: "وفي الشعر أن يكون أحدهما (اللفظتين)، في عجز البيت، والآخرفي صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو عجزه، أو في صدر الثاني".[2]

ونختم لائحة الخلاف بالسجلماسي، الذي انتقد تقسيما بن المعتز، واقترح تصنيفا جديدا، أو أضاف عنصرا رابعا فقال: " هذا النوع هو جنس متوسط تحته أربعة أنواع:

- النوع الأول: ما وافق الجزءَ الأخير من القولِ، الجزءَ الواقع في فاتحة القول وصدره....
- النوع الثاني: ما وافق الجزء الأخير من القول: الجزء الواقع في نهاية النصف والقَسيم الأول من القول....
- النوع الثالث: ما وافق الجزء الأخير من القول، الجزء الواقع في صدر القَسيم الثاني من القول وفاتحته...
- النوع الرابع: ما وافق الجزء الأخير من القول، بعضَ ما في أثنائه، وتضاعيفه...".[3]

ولعل القارئ أدرك معنا أن هذه الاختلافات، ما هي إلا تنويع، وتفصيل لقسمة ابن المعتز، مع أن أي واحد من هؤلاء، لم يصرح بأنه يَمْتَحُ من آراء ابن المعتز،

---

(1) مفتاح العلوم. 430 _ 431.

(2) التبيان في علم المعاني والبديع والبيان 496.

(3) المنزع البديع 410.

بل إن السجلماسي، رأيناه ينتقد هذا التقسيم، لأنه أغفل عنصرا واحدا في زعمه، ولو أعدنا قراءة نص ابن المعتز، لوجدنا أنه يقسم التصدير خمسة أقسام، وليس ثلاثة، كما نَصّ على ذلك، لأن النوع الثالث عند ابن المعتز، الذي قال فيه :" ومنه ما يوافق آخرَ كلمة فيه بعضَ ما فيه...."

فهذا النوع، يُبطِن تحته، ثلاثة أنواع : إما أن يكون حشو الصدر، أو حشو العجز، أو أول كلمة من العجز، وعلى هذا الأساس نعيد تقسيم ابن المعتز لنجد أنه يتحدث عن خمسة أقسام هي:

1 ـ ما يوافق آخر كلمة من البيت ⟵⟶ آخر كلمة في نصفه الأول

2 ـ // // // // // // // // // // ⟵⟶ أول كلمة في نصفه الأول

3 ـ // // // // // // // // // // ⟵⟶ حشو الصدر

4 ـ // // // // // // // // // // ⟵⟶ أول كلمة في نصفه الثاني

5 ـ // // // // // // // // // // ⟵⟶ حشو العجز

وهذه التقسيمات هي عَينُها التي ذكرها السكاكي، وأهمل منها الطيبي، النوع الخامس، بينما أضاف السجلماسي النوع الرابع، مع أنه اتفق مع ابن المعتز حول تقسيميه الأول.

على أن الغالب في دراسات هؤلاء البلاغيين، هي أن ابن المعتز، نظر في مبحثه، عن التصدير، إلى موقع المُكرَّر، ولم ينظر إلى نوعه، مع العلم أن نوع التصدير هو الذي يعطي لهذا المكون نُكهته الخاصة، ويجعله أَدْخلَ في مبحث الإيقاع الشعري، ولكن البلاغيين المتأخرين ـ كعادتهم ـ شمَّروا على ساق الجد، فراحوا يُفرِّعون ويُشعِّبون، ما شاء لهم التشعيب، حتى وصل الحد

ببعضهم أن وضع ست عشرة صورة، لأنواع التصدير، وهذا ما فعله ابن معصوم في كتابه "أنوار الربيع" بينما كان يحيى بن حمزة العلوي أقلَّ احتفالا بهذه التقسيمات، فلم يذكر إلا عشرة أنواع [1]. وهي الأنواع التي يمكن إرجاعها - عند التحقيق - إلى أربعة فقط، ذكرها فخر الدين الرازي، حيث تحدث عن اللفظتين اللتين، يَتحقَّق بهما التصدير، فقال: "...ثمَّ إن اللَّفظان، إما متشابهان من جميع الوجوه، وهما إما أن يكونا موضوعين لمعنًى واحد، أو لمعنيين، وإما غير متشابهين من جميع الوجوه، بل من بعض الوجوه، وهما اللفظتان المشتركتان في الاشتقاق، أولا مشابهةَ بينهما أصْلاً، وهما اللفظتان اللتان بينهما شُبهة الاشتقاق وظاهرٌ أن وُجوهَ المشابهة أربعةٌ:

الأول: أن يشترك اللفظان صورةً ومعنًى.

الثاني: أن يشتركا صورة لا معنى

الثالث: أن يشتركا في الاشتقاق

الرابع: أن يشتركا في شبهة الاشتقاق" [2].

وعلى ذلك فإن اللفظين اللذين يحققان التصدير في البيت، إما أن يكونا مُكرَّرين، أو متجانسين أو ملحقين بالتجانس.

مثال، المكررين قولُ ذي الرُّمَّة: (طويل)

وَإِنْ لَمْ يَكُنْ إِلَّا مُعَرَّجَ سَاعَةٍ * قَلِيلاً فَإِنِّي نَافِعٌ لِي قَلِيلُهَا

(1) راجعها في كتاب "الطراز" 2/392 - 396. وقد ذكر محمد بن علي الجرجاني اثني عشر نوعا دون تمييز بين موقع التصدير أو نوعه. انظر كتابه "الإشارات والتنبيهات - 295 - 298.

(2) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز 134.

ومثال المتجانسين قول الحريري :(وافر)

فَمَشْغُوفٌ بِآيَاتِ الْمَثَانِي * وَمَفْتُونٌ بِرَنَّاتِ الْمَثَانِي

إذ المراد بالمثاني الأولى سُوَرُ القرآن ، وفي آخر البيت أَوْتَارُ العود .

ونمثل للملحقين بالمتجانسين ، بقولِ أبي تمام ، في إحدى مراثيه :(طويل)

وَقَدْ كَانَتِ الْبِيضُ الْبَوَاتِرُ فِي الْوَغَى * بَوَاتِرَ فَهْيَ الْآنَ مِنْ بَعْدِهِ بُتْرُ

اتحد الاشتقاق ، واختلفت الصيغة .

ويظهر لنا أن النوع الثاني أكثر موسيقية، لما يقدمه من إيقاعات مضاعفة، ناتجةً أولا عن موسيقية التجنيس ، ثم حسن التصدير ،[1] ~~وستتحقق من ذلك أثناء دراستنا للتصدير في ديوان البحتري.~~

وعلى الجملة ، فإن ردالأعجاز على الصدور ، من المكونات الإيقاعية التي يندر تحقُّقها لشاعر ؛ لما يشترطه من دقة في اختيار الكلمات ، ومراعاة للقافية التي تُبنى عليها القصيدة ، خاصة إذا توخَّى الشاعرالبحث عن لفظتين متجانستين.أكثر من هذا ؛ نعتقد أن التصدير ، يقترب أكثر من المتلقي ،لأن اللفظة الأولى توحي،حتما ، بنظيرتها في القافية ، وفي هذا ما فيه من جَرِّ القارىء إلى فضاء القصيدة ،وتوريطه ، في قبول دلالاتها ، وتَبَنِّي تصوراتها .

" إنه نوع من الدلالة فيه تقريرٌ ، وبيان وتدليل،وأن فيه نوعا من زيادة المعنى ،حاصلا من إيحاء اللفظ الأول

---

(1) نهاية الإيجاز 137 . وانظر ،"التكرير بين المثير والتأثير".د. عز الدين علي السيد ص:226.

بالثاني ، الذي هو تكرار له ، وإن الأول كما أوحى بالثاني فإنه يذكر به ، عندالإنشاد ، فهو رابط من زوابط التذكر ، وأن هذا التردد نوع من الموسيقا وأقرب ما يكون إلى الغناء الذي يُطلب فيه ترداد بعض ألفاظ يدركها السامعون إدراكا وَهْليا ، بمجرد الإنشاد، والموسيقى تعلو على الترداد والتكرير ، وفيه فوق كل ما تقدم رونق من حسن السَّبك ، في الصناعة، ومائية وطلاوة من جَمال العَرْض "[1].

7 ـ التجنيس :

لانبالغ إن قلنا ، إن التجنيس يشكل ـ بامتياز ـ أحد مكونات البنية الإيقاعية في القصيدة العربية ، فهوصنف بلاغي يرجع إلى جَرْس الكلمة ، وتأليف حروفها، وانسجام هذا التأليف في النطق[2].

وقد تنبه العديد من النقاد البلاغيين إلى هذهالشحنة الموسيقيةالتي يحققها الجناس عن طريق تكرار كلمتين متفقتي الحروف ، مختلفتي المعنى:

فثعلب لايرى الجناس إلا :"تكرار اللفظة بمعنيَيْن مختلفين"[3].

ويلح عبد القاهر الجرجاني على عنصرين أساسين في الجناس :

أولهما ، التكرار ، كعنصر موسيقي ، يميز الجناس عن غيره ، من العناصر البلاغية الأخرى .

وثانيهما ، الدَّلالة ، أي وَفاءُ المعنى للجناس[4]، فيقول

---

(1) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان .د.إبراهيم سلامة 127.

(2) نفسه 116. وانظر :"جرس الألفاظ" .د.ماهر مهدي هلال270.

(3) قواعد الشعر .56.مع الإشارة أن ثعلب ، يطلق مصطلح الطّباق على الجناس .

(4) البديع :تأصيل وتجديد .د. منير سلطان .ص70.

في ذلك :" واعلم أن النكتة التي ذكرتها في التجنيس وجعلتها العلة في استيجابه الفضيلة، وهي حسن الإفادة، مع أن الصورة صورة التكرير، والإعادة"[1].

وحتى الذين لم ينصوا على ذكر التكرار في تعريفاتهم، عبروا عن ذلك بصيغة "تشابه اللفظين المتجانسين في الحروف والحركات "كابن المعتز الذي عرّف الجناس بقوله :" وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها، أن تشبهها في تأليف حروفها"[2].

ولم ينازعه في هذا التعريف، كل من العسكري[3]، والسكاكي[4]، والسجلماسي[5]، ويمكن أن نلحق بهم قدامة بن جعفر الذي وإن اختلف معهم في تسمية الجناس - إذ سمى الجناس التام، مطابقا، وسمى الجناس الناقص، مجانسا - فإن تعريفه يصب في نفس قناة ابن المعتز، وتابعيه: يقول قدامة :" فأما المطابق، فهو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها "[6]."وأما المجانس فأن تكون لمعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق"[7].

فالتجنيس عند هذه الطائفة تم النظر إليه منذ البداية على أنه مكوّن إيقاعي أساس، وعنصربنائي في القصيدة العربية؛ انطلق من العفوية والندرة إلى التصنع والإكثار منه بلا طائل.

ولم يند في خلد أي شاعر من الشعراء القدماء - جاهليين

---

(1) أسرار البلاغة 12. ونفس هذا التعريف، نقله القزويني في الإيضاح في علوم البلاغة "ص 217.

(2) البديع 25.

(3) الصناعتين. 321 .

(4) مفتاح العلوم 429.

(5) المنزع البديع 482 .

(6) نقد الشعر 162.

(7) نفسه 163 .

وإسلاميين ، وحتى عباسيين متقدمين – أن يبتكروا جناسات كالتي فجّرها أبو الفَتْح البُسْتي (– 400) ، الذي قال عنه الثعالبي :"صاحب الطريقة الأنيقة في التجنيس الأنيس ، البديع التأسيس"[1]. فمن تجنيساته المبتكرة ما قاله مثلا .[2](خفيف)

عَارِضَاهُ بِمَا جَنَتْ عَارِضَاهُ * أَوْ دَعَانِي أَمُتْ بِمَا أَوْدَعَانِي

أو كقوله :[3](بسيط)

لِقَاءُ أَكْثَرِمَنْ تَلْقَاهُ أَوْزَارُ * فَلَا تُبَالِ أَصَدُّوا عَنْكَ أَوْزَارُوا

لَهُمْ لَدَيْكَ – إِذَا جَاؤُوكَ – أَوْطَارُ * فَإِنْ قَضَوْهَا تَنَحَّوْا عَنْكَ أَوْطَارُوا

ونعتقد أن مثل هذه الجناسات كانت وليدة تطور حتمي في مسار الشعر العربي ، حين تحول الشعر إلى خُطاطة تَطْرِيزِيَّة ، قوامها التوازنات الصوتية ، من ترصيع وتصدير ، وتجنيس ، وترديد ... وفي ظل هذا التطور، سيصبح التجنيس تَوْليفا صوتيا صِرْفا ، وربما أدى هذا الوضع إلى ظهور تصنيفات عديدة ، أغرقت الجناس بتعريفات ، وتقسيمات ، كادت تفوق اصطلاحات علم العروض .

وفيما نعلم ، كان أسامةُ بن منقذ، في كتابه "البديع في نقد الشعر "، أولَّ من فتح باب التقسيم ، والتشعيب ليتلوه بعد ذلك السكاكي ، والعلوي ، والصَّفَدي ، ثم السيوطي في كتابه "شرح عقود الجمان"و"جنى الجناس" ولسنا نرى لهذه الطائفة تَمْيِيزِيَّةً، سوى الانشغال عن

(1) يتيمة الدهر 308/4 .

(2) المنزع البديع 491. و(عارضاه) الثانية :مثنى العارض، وهو صَفْحَةُ الخَدِّ أو جانب الوجه و(أودعاني) الأولى: مكونة من أوْ+دعاني أي تركاني. بينما الثانية من الفعل أَوْدَعَ ، يُودِعُ .

(3) نفسه . (أوزار) الأولى: من الوِزْر . (أوزاروا) الثانية، أَوْ+ الفعل زَارَ . (أوطار) الأولى مُفرد وَطَر ، وهو الحاجة . (أوطاروا) الثانية :أَوْ+ الفعل طَارَ .

فهم جوهر العمل الشعري، وقتل طاقات الإبداع الروحية، بوضع تصنيفات لاتخدم الناقد في شيء، بَلْهَ الشاعر:
"ولعل نزعة التصنيف والتخصيص التي سادت في هذه المرحلة من تطور الفكر المنهجي العربي، هي المسؤولة عن سوء فهم فاعلية العناصر البنائية في الشعر، كما أن ذلك نتيجة محاولة البحث عن منظومات فكرية عامة، دون معاناة الموضوع (الشعر)، ومن هنا كان النقد الميال إلى التطبيق والمعاناة، أجدى في البحث عن فاعلية المكونات الصوتية الحرة، وتفاعلها مع العناصر البنائية الأخرى التي تتقاطع معها داخل البناء المنجز"[1].

ولسنا مؤهلين في هذه الصفحات لمناقشة كل ما ذكر حول الجناس، وأقسامه، لأننا نسعى فقط لضبط أغلب المكونات الإيقاعية، التي ننوي الكشف عنها في شعر البحتري، ومهمة كهذه، متروكة لدراسة متخصصة، ومتأنية، لاتنطلق من شاعر معين، ولكن تنظر إلى الشعر العربي ككل لايتجزأ. لأن ما يظهر في متن شعري معين، أو عصر شعري قد لايوجد فيما يليه من شعر عصر آخر:
فالجناسات التي يمكن العثور عليها عند البحتري مثلا، سيعتبرها شاعر، كأبي الفتح البستي، أو حتى الصفدي نفسه، مجرد تخطيطات أولية لاتحظى بأدنى اهتمام لديهما.

ولذلك نتجنب الخوض في مثل هذه المتاهات، ونكتفي بتحديد الجناس تحديدا، يدعي جمعه لأغلب الآراء القديمة، ويضيف إليها، أو يُعرِّي ما كان ثاوياً لديهما. فنعتبر

(1) الموازنات الصوتية. محمد العمري 271.

الجناس وحدتان صوتيتان ، تتكرران عبر مسافة زمنية معينة ، وكلما كانت المسافة أضيقَ .كلما ظهرت شُحنة الجناس الموسيقية ، وقدرته على دَمْغ البيت بطابعه الخاص .

ونمثل للجناس الذي يتوفر على شحنة موسيقية واضحة ، بقول البحتري[1] :(كامل)

وَعَجِبْتُ لِلْمَحْدُودِ يُحْرَمُ نَاصِبًا * كَلِفًا ،وَلِلْمَجْدُودِ يَغْنَمُ قَاعِدَا

أو قوله[2] :(كامل)

أَمَّا ألْخَيَالُ فَإِنَّهُ لَمْ يَطْرُقِ * إِلاَّ بِعَقْبِ تَشَوُّفٍ وَتَشَوُّقِ

ومن أذكى جناساته ، وأقواها موسيقية قوله[3] :(طويل)

وَلَمْ يَكُنِ ألْمُغْتَرُّ بِاللَّهِ إِذْ سَرَى * لِيُعْجِزَ ٱلْمُعْتَزُّ بِاللَّهِ طَالِبُهْ

فإيقاع هذه الأبيات ، يتولد أساسا عن الجناس ، الذي حقق دفقة موسيقية ، ترجع إلى تقلص الفاصل الزمني ، بين المتجانسين ، لم يتعدى ثلاث كلمات في البيتين ، الأول والثالث ، في حين انعدم هذا الفاصل في البيت الثاني ، فأوحى بالتكرار الخالص ، لولا الحرف الأخير من الكلمة الثانية (القاف).

غير أن هذا الفاصل الزمني ، قد يطول في بعض الأحيان ، مما يعصف ، برونق الجناس وموسيقيته ، ويصبح الكشف عنه رهينا بذكاء القارئ وحصافته .

ونمثل لهذا النوع بقول أحدهم :[4] (طويل)

أأَنْتُمْ زَعَمْتُمْ أَنَّنِي غَيْرُ عَاشِقٍ * وَأَنِّي لَا أَعْبَا بِبَيْنِ مُفَارِقِ

---

(1) الديوان : 821/2.

(2) نفسه. 1475/3.

(3) نفسه. 215/1 .

(4) البديع في نقد الشعر. 21.

فَلِمْ قُرِّحَتْ يَوْمَ الْوَدَاعِ مَدَامِعِي * وَلِمْ شَابَ مِنْ يَوْمِ الْفِرَاقِ مَفَارِقِي

أو كقوله (1): (مجزوء الكامل)

يَا مَنْ شُدِلَّ بِمُقْلَةٍ * وَأَنَامِلٍ مِنْ عَنْدَمِ
كُفِّي ، جُعِلْتُ لَكِ الْفِدَا ** أَلْحَاظَ جَفْنَيْكِ عَنْ دَمِي

فنجد أن التجنيس في هذه الأمثلة ، جاء بين كلمتين كل واحدة منهما ، كانت قافية للبيت ، وطول هذه المسافة الزمنية ، جعل الذهن يغفل وجود التجنيس ، ولا يلتفت إليه إلا بعد إعادة نظر وتأمل ، وشتان ما بين تجنيس البحتري ، و هذه التجنيسات .

وميلنا لجناسات البحتري ، وشبيه بها ، لا يقف عند حدود الانطباعية وحسب ، ولكننا نرى أن توفير الشرط الموسيقي في التجنيس ، لابد أن يكون هاجس الشاعر الوحيد ، إذا أراد ارتياد هذا المنحى ، ذلك لأن:" الجانب الصوتي يكاد يكون هو الركيزة التي يعتمد عليها فن الجناس ...

فالكلمتان المتجانستان ، تجانسا تاما ، هما في الواقع إيقاعان موسيقيان تَرَدَّدا في مساحة البيت الشعري أو الآية القرآنية ، أو الجملة النثرية البشرية ، وكذا الكلمتان المتجانستان تجانسا ناقصا .

فالنقص في الجناس الناقص ، يُلبِّي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين ، كما يلبي الجناس التام ، حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرر" (2)

---

(1) البديع في نقد الشعر 35 .

(2) البديع :تأصيل وتجديد ،د.منير سلطان ص : 82 ، وانظر أيضا "جرس الألفاظ "ماهر مهدي هلال ص : 284 .

8 ـ التَّكرار :

في اعتقادي، كان التكرار عند القدماء، من شعراء الجاهلية، بديلا عن الوزن والقافية، لأنه يضبط البيت الشعري، أو القصيدة، ويحقق تدفقا إيقاعيا، شبيها بما يحققه الوزن والقافية، ولذلك نحدس أن يكون التكرار شاهدا على طفولة الشعر العربي، بدليل توافره بكثرة في شعر شعراء جاهليين متقدمين، كالمُهَلْهِل، والحارِث ابن عَبَّاد، وامرىء القيس، وبعض شعراء هُذَيْل "فالإنسان والتكرار، صديقان منذ الطفولة المبكرة التي يبدأ فيها بسماع دقات قلب الأم جنينا ووليدا".(1)

وكنا نظن أننا حالة شاذّة في هذا الاعتقاد، حتى وجدنا من الباحثين المحدثين، من سلك هذا الطريق ولن لم يُشْفِ فَهمنا المعرفي في ذلك، فالدكتور. عبد الله الطيب، يؤكد :"أن اللغة العربية قد عرفت هذا النوع من الإعادة في دهرها الأول، حين لم تكن أوزانها وقوافيها قد بلغت النُّضج. والقوة والاستواء الذي بلغته في العصر الجاهلي ".(2)

ويقدم دليلين على هذه الفرضية :" أولهما أننا نجد نَحْوًا منه في القرآن، ولو قد كان هذا ضربا جديدا من التأليف، لكانوا قد طعنوا فيه، ولكننا لم يبلغنا أنهم قد فعلوا ذلك.

والأمر الثاني .... هو ما نجده من رواسب هذا الأسلوب،

---

(1) التكرير بين المثير والتأثير .د.عز الدين علي السيد ص :78.

(2) المرشد .495/2.

وأتانيه في بعض الأشعار التي بأيدينا من تراث الجاهليين ، وحتى في بعض الأشعار الإسلامية".[1]

ويمكن أن نذكر من نماذج هذا الشعر الجاهلي الذي حفل بالتكرار ، قول المهلهل في رائيته المشهورة :[2] (وافر).

وَهَمَّامَ بْنَ مُرَّةَ قَدْ تَرَكْنَا * عَلَيْهِ ٱلْقَشْعَمَيْنِ مِنَ ٱلنُّسُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ * إِذَا طُرِدَ ٱلْيَتِيمُ عَنِ ٱلْجَزُورِ
على أن ليس عدلا من كليب * إِذَا رَجَفَ ٱلْعِضَاهُ مِنَ ٱلدَّبُورِ
على أن ليس عدلا من كليب * إِذَا مَا ضِيمَ جِيرَانُ ٱلْمُجِيرِ
على أن ليس عدلا من كليب * إِذَا خِيفَ ٱلْمَخُوفُ مِنَ ٱلثُّغُورِ
على أن ليس عدلا من كليب * غَدَاةَ بَلَابِلِ ٱلْأَمْرِ ٱلْكَبِيرِ
على أن ليس عدلا من كليب * إِذَا بَرَزَتْ مُخَبَّأَةُ ٱلْخُدُورِ
على أن ليس عدلا من كليب * إِذَا عَلَنَتْ نَجِيَّاتُ ٱلْأُمُورِ

ويقول كذلك في رثاء كُلَيْب :[3] (مديد)

يَا لَبَكْرٍ أَنْشِرُوا لِي كُلَيْبًا * يَا لَبَكْرٍ أَيْنَ أَيْنَ ٱلْفِرَارُ
يَا لَبَكْرٍ فَاظْعَنُوا أَوْ فَحُلُّوا * صَرَّحَ ٱلشَّرُّ وَبَانَ ٱلسِّرَارُ

وهناك كذلك الحارث بن عَبَّاد ، الذي قتل مهلهلٌ ابنَه، فأخذه الأسى والحسرة على قتل ابنه ، ولكنه نهض طالبا الانتقام لابنه ، فأنشأ قصيدة ، يُكرر فيها اسم فرسه دليلا على الرغبة في الحرب والثأر ، حيث كرر قوله (قَرِّبَا مَرْبِطَ النَّعَامَةِ مِنِّي) أكثر من عشرين مرة ، وقيل أكثر من خمسين مرة،[4] ومن ضمن أبياتها قوله :[5] (خفيف)

---

(1) نفسه 496/2.
(2) الأمالي ، أبو علي القالي، 129/2. والقصيدة في "شعراء النصرانية" لأب لويس شيخو 274/3 _ 275 وفيها كرر (على أن ليس عدلا من كليب) أحد عشرة مرة .
(3) الأغاني 59/5. (4) عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي سعيد الأيوبي ص 116 _ 117.
(5) شعراء النصرانية. 271/3 _ 272.

يَا بَنِي تَغْلِبَ خُذُوا الْحِذْرَ إِنَّا * قَدْ شَرِبْنَا بِكَأْسِ مَوْتٍ زُلَالِ
يَا بَنِي تَغْلِبَ قَتَلْتُمْ قَتِيلاً * مَا سَمِعْنَا بِمِثْلِهِ فِي الْخَوَالِي
قَرِّبَا مَرْبِطَ النَّعَامَةِ مِنِّي * لَقِحَتْ حَرْبُ وَائِلٍ عَنْ حِيَالِ
قربا مربط النعامة مني * لَيْسَ قَوْلِي يُرَادُ لَكِنْ فَعَالِي
قربا مربط النعامة مني * جَدَّ نَوْحُ النِّسَاءِ بِالْأَعْوَالِ
قربا مربط النعامة مني * شَابَ رَأْسِي وَأَنْكَرَتْنِي الْقَوَالِي
قربا مربط النعامة مني * لِلسُّرَى وَالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ

ونظن أن تكرارا من هذا النوع، خاصة في الرثاء والهجاء، كان له فعله السحري في نفوس المتلقين، ولهذا كثر وشاع في أغلب قصائد العصر الجاهلي، مما دفعنا إلى ربط طفولة الشعر العربي بمثل هذا التكرار، الذي حافظ على وجوده حتى بعد المعرفة بأحوال الوزن والقافية.[1]

ومن هذا التكرار - وحسب موقعه في البيت الشعري - خرجت المكونات الإيقاعية التي درسنا، كالتصدير، والتجنيس، والتوشيح، والترديد، مع العلم أن هذه العناصر جميعها: "تدخل في حيز التكرار النَّغَمي، المراد به تقوية الْجَرْسِ في ظاهر الكلام، أما التفصيل فهو أمر تطبيقي يمكن تحديد تفاوت الشواهد فيه، وإلا فإن الأساس الذي تَبْنِي عليه البلاغيون هذه المصطلحات، هو التكرار الذي كان عِماد النغم عند الشعراء منذ أقدم عصورهم، أُسٌّ راسخٌ في طباعهم من أسس شغفهم بالتَّرنّم والحُدَاءِ الذي رافق غنائية الشعر عند العرب".[2]

وستنحصر جهود النقاد والبلاغيين، بعد ذلك، في تقنين أوضاع التكرار، وأغراضه، التي يُستحضر من

(1) جرس الألفاظ .39.
(2) نفسه ص :256 .

أجلها ، فللتكرار في رأي ابن رشيق :"مواضع يحسن فيها ، ومواضع يَقْبَحُ فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل.
فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا ، فذلك الخِذْلانُ بعينه"[1].
ولا ينبغي أن نفهم من كلام ابن رشيق ، أن التكرار لا يحمل دلالة معينة، ولكنه يذهب إلى ما أبعد من ذلك، فيؤكد أن تكرار اللفظ لا ينتج عنه تكرار للمعنى، وإذا حدث ذلك فإنه الخذلان بعينه.
وابن رشيق يوضح موقفه هذا حين تحدث عن الأغراض والدلالات الجديدة التي يحققها التكرار ، فقد رأى أن الشاعر ، حين يمدح ، يكرر اسم ممدوحه ، تَنْوِيهًا به وإشارةً إليه ، أو لتعظيمه أو الاستغاثة به.
وحين يخوض في غرض الهجاء ، فإنه يكرر اسم المَهْجُوِّ، على سبيل التوبيخ أو الوَعيد والتهديد ، أو لشدة التَّوْضيع بالمهجو، أو الإزْدِرَاءِ به ، والتَّنْقيصِ منه.
بينما يلجأ للتكرار في الرثاء ، لإظهار التوجُّع والحسرة وقد وقف عند هذا الغرض وقفة خاصة ، مشيرا إلى أن الرثاء ، يكاد يحظى بأوفر نصيبه في مجال التكرار : "وأَوْلَى ما تكرَّر فيه الكلام ، باب الرثاء لمكان الفجيعة وشدة القُرحَة ، التي يجدها المتفجع ، وهو كثير حيث التمس من الشعر وُجِدَ"[2].
ويذهب ابن الأثير ، نفس مذهب ابن رشيق مُلِحًّا في الوقت نفسه، على أن التكرار لابد أن يتضمن دلالة جديدة، مشتغلا على عدة آيات قرآنية ، تضمنت تكرارا للفظ دون

---

(1) العمدة 2/73 _ 74 .
(2) العمدة 2/76 .

المعنى ، ومن ذلك قوله تعالى :"وَإِذْ يَعِدُكُمُ ٱللَّهُ إِحْدَى ٱلطَّائِفَتَيْنِ أَنَّهَا لَكُمْ ، وَتَوَدُّونَ أَنَّ غَيْرَ ذَاتِ ٱلشَّوْكَةِ تَكُونُ لَكُمْ ، وَيُرِيدُ ٱللَّهُ أَنْ يُحِقَّ ٱلْحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ ، وَيَقْطَعَ دَابِرَ ٱلْكَافِرِينَ ، لِيُحِقَّ ٱلْحَقَّ ، وَيُبْطِلَ ٱلْبَاطِلَ وَلَوْ كَرِهَ ٱلْمُجْرِمُونَ".(1) ويعلق على التكرار الوارد في الآية بقوله : " هذا تكرير في اللفظ والمعنى ، وهو قوله "يُحِقَّ ٱلْحَقَّ "وَلِيُحِقَّ ٱلْحَقَّ" وإنما جيء به هاهنا ، لاختلاف المراد ، وذاك أن الأول تمييز بين الإرادتين ، والثاني بيان لغرضه فيما فعل من اختيار ذات الشوكة على غيرها ، وأنه ما نصرهم ، وخذل أولئك ، إلا لهذا الغرض ".(2)

وربما كان د.محمد العمري ، ينظر لشيء من هذا ، حين علّق على بيتي الشاعر :(متقارب)

يَقُلْنَ وَقَدْ قِيلَ إِنِّي هَجَعْتُ * عَسَى أَنْ يُلِمَّ بِرُوحِي ٱلْخَيَالُ
حَقِيقٌ حَقِيقٌ وَجَدْتَ ٱلسُّلُوَّ * فَقُلْتُ لَهُنَّ مُحَالٌ مُحَالُ

فقال :" فالتكرار في حد ذاته دلالة ، فالكلمة الثانية لا تحمل معنى الأولى ، وإلا كان ذلك تحصيلَ حاصلٍ ، وكانت اللغة في حِلٍّ منه ، ولكنها تحمل معنًى إضافيا هو مبرر وجودها ، هو معنى التأكيد أو التعجب أو التكثير أو ما إلى ذلك من المعاني المُقَدَّرَةِ في ذهن المتلقي".(3)

بل يمكن ، بقليل من التسامح ، ربط رأي ابن رشيق وابن الأثير ، بما ذهب إليه لُوتْمَانْ حين جعل الخطاب

---

(1) الأنفال آية 7 و 8 .

(2) المثل السائر 5/3 . وانظر "التبيان" للطيبي.ص :360.

(3) الموازنات الصوتية 275.

الفني:" لايعرف التكرار الدلالي المطلق ، ما دامت الوحدة المعجمية - في حالة التكرار - توجد في موقع بنائي آخر ، وتكسب ، نتيجة ذلك ، معنى جديدا ".[1]

فالشاعر يقصد للتكرار ، لتحقيق غايتين ، تتجلى أولاهما في تنبيه القارىء أو السامع إلى مقصديته ودلالات القصيدة الشاوية ، بينما يهدف في الجانب الآخر ، إلى تقوية جرس القصيدة الموسيقية ، حيث يجب أن تظهر الشحنة الموسيقية المتفجرة .

فقَيْسُ بْنُ ذُرَيْحٍ مثلا ، حين بلغ به الشوق مبلغه لرؤية لُبْنَى ، وبعد ما أعيته الحيل في وصالها ، راح يكرر اسمها ، وكأنه تَعْوِيذَةٌ تُبرِئُ سقمه، وتُذهِب ما به من مَسِّ الهوى ، فيَهِيم ويقول.[2] (طويل)

أَلاَ لَيْتَ لُبْنَى لَمْ تَكُنْ لِيَ خُلَّةً * وَلَمْ تَرَنِي لُبْنَى وَلَمْ أَدْرِ مَا هِيَا
خَلِيلَيَّ مَا لِي قَدْ بَلِيتُ وَلاَ أَرَى * لُبَيْنَى عَلَى الْهِجْرَانِ إِلاَّ كَمَا هِيَا
أَلاَ يَا غُرَابَ الْبَيْنِ مَا لَكَ كُلَّمَا * ذَكَرْتُ لُبَيْنَى طِرْتَ عَنْ شِمَالِيَا
فَمَا عَنْ نَوَالٍ مِنْ لُبَيْنَى زِيَارَتِي * وَلاَ قِلَّةُ الإِلْمَامِ أَنْ كُنْتُ قَالِيَا

ونظيره في هذا قَيْسُ بن الْمُلَوَّحِ مجنون لَيْلَى الذي سمع صائحا في الليل يصيح "يا ليلى"فسقط مغشيا عليه ولم يملك بعد صحوه، إلا أن كرر اسمها ، مشيرا بذلك دوافين قلبه، فقال.[3] (طويل)

---

(1) structure du texte artistique P 1?? . "وانظر كذلك "قضايا الشعرية" ج كبسون ص :46. وتجدر الإشارة أن لوتمان، عقد الفصل السابع في كتابه السابق، للحديث عن التكرار، بمختلف أشكاله ولم يتيسر لنا الوقوف عنده مليا ، لصعوبة ترجمته، واشتغاله على شعر يختلف عما ألفناه في شعرنا .

(2) الاغاني 207/9 _ 208 .

(3) نفسه 2/ 22.

وَدَاعٍ دَعَا إِذْ نَحْنُ بِالْخَيْفِ مِنْ مِنًى * فَهَيَّجَ أَطْرَابَ الْفُؤَادِ وَمَا يَدْرِي
دَعَا بِاسْمِ لَيْلَى غَيْرَهَا فَكَأَنَّمَا * أَطَارَ بِلَيْلَى طَائِرًا كَانَ فِي صَدْرِي
دَعَا بِاسْمِ لَيْلَى ضَلَّلَ اللهُ سَعْيَهُ * وَلَيْلَى بِأَرْضٍ عَنْهُ نَازِحَةٍ قَفْرِ

فتكرار لُبْنى، وليلى، في هذه الأبيات، يزيد من تأكيد الشوق والرغبة في الوصول إلى موضوع رغبة الذات، وهو وصال الحبيبة. ولكن هذه الدلالات المتولدة عن التكرار، لم تخل كذلك من عنصر موسيقي مضاعف، إذ أن تكرار اسم لبنى وليلى، كان لغايات إيقاعية: حيث كان الشعراء يتقصَّدون تكرار أسماء النساء، وحتى المواضع "ليُضْفوا على شعرهم تلك النغمة التي ألفها الشاعر الجاهلي في جرس الأسماء والمواضع".(1)

وكلنا يتذكر اسم صَخْر الذي خلدته الخَنْساءُ في شعرها، وردَّدت اسمه عَدَدَ أبياتِ قصائدها، وربما أكثر: (بسيط)

فَإِنَّ صَخْرًا لَوَالِينَا وَسَيِّدُنَا * وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لَنَحَّارُ
وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمُّ الْهُدَاةُ بِهِ * كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ (2)

وإذا كان هذا شأن شعراء الجاهليين والإسلاميين مع التكرار، فلا شك أن وارثي إبداعهم من شعراء العصر العباسي، قد أدركوا القيمة الموسيقية لهذا المكون فبلَّغوا به القصد، وحَلَّوْا به أشعارهم، خاصة في أمداحهم وأهاجيهم، ورثائياتهم وهي، على كل حال، الأغراض التي شاعت أكثر من غيرها في العصر العباسي، وكان البحتري والمتنبي، أبرز من حفر للتكرار مجارٍ عميقة، في

---

(1) جرس الألفاظ 259 _ 260.

(2) الأغاني 81/15 . ويمكن الاستفادة مما ذكره د.عزالدين علي السيد في كتابه "التكرير" خاصة الفصل الخاص بالأغراض العامة للتكرير ص: 136 _ 197 .

فضاء القصيدة العربية ، فأما المتنبي ،فنكتفي بالقول عن تكراراته ، ما قرره صاحب "المرشد" :"وقد كان أبو الطيب المتنبي، رحمه الله ، ممن يُكثِرون من التكرار التَّرنُّمي ، ويحذقونه غاية الحذق ، وكان لشدة حرصه عليه ،ربما تكلف له الكلف أحيانا ، فأسقطه ذلك في الدَّهَارِس".[1]

وأما البحتري، فلنا معه وقفات طويلة ، فيما سيأتي من صفحات هذا البحث .

- التَّطريز:

في رأينا ، يعد التطريز ، تَرْصيع زَحَفَ على الوزن وتجاوز حدود البيت "لينظم فضاء القصيدة ،باعتباره أرضية ومشهدا واحدا ".[2] فبدأ يُنَضِّدُ علائق هذه القصيدة عموديا كما نَضَّدها أفقيا ،وقد رصد الدكتور محمد العمري، مظاهر تطور الترصيع إلى تطريز ، ثم علاقة هذا الأخير بفن الموشحات كمحطة نهائية ، وقف عندها فيقول:" إن الترصيع حين يتحول إلى تطريز، يخطو خطوة نوعية ، لأنه يتحول من حِلْيَة جزئية ، تُرصف فوق غيرها ، ليصير في مرحلة أولى بنية متكاملة منافسة للوزن ، قبل أن يتحول في مرحلة ثانية إلى أرضية مستقلة تُعتبر الموشحات أبرز تَجَلٍّ لها ".[3]

ويمكن الوقوف عند اتجاهين أساسيين في تعامل البلاغيين العرب مع التطريز :أولهما :يمثله العسكري ،

(1) المرشد 510/2 .
(2) الموازنات الصوتية . محمد العمري ص:170 .
(3) نفسه 174 .

وهو ـ فيما نعلم ـ أول من تحدث عن التطريز ، إذ يعرفه قائلا :" وهو أن يَقَعَ في أبيات متوالية من القصيدة كلماتٌ متساوية في الوزن ، فيكون فيها كالطِّرازِ في الثَّوب ، وهذا النوع قليلٌ في الشعر".(1)

ومثَّل لذلك بقول أحمد بن أبي طاهر:(2) (بسيط)

إِذَا أَبُوقَاسِمٍ جَادَتْ لَنَا يَدُهُ * لَمْ يُحْمَدِ الْأَجْوَدَانِ : أَلْبَحْرُ وَالْمَطَرُ
وَإِنْ أَضَاءَتْ لَنَا أَنْوَارُ غُرَّتِهِ * تَضَاءَلَ الْأَنْوَرَانِ : الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ
وَإِنْ مَضَى رَأْيُهُ أَوْ جَدَّ عَزْمَتِهِ * تَأَخَّرَ الْمَاضِيَانِ : السَّيْفُ وَالْقَدَرُ
مَنْ لَمْ يَكُنْ حَذِرًا مِنْ حَدِّ صَوْلَتِهِ * لَمْ يَدْرِ مَا الْمُزْعِجَانِ : أَلْخَوْفُ وَالْحَذَرُ

ورغم أن أسامة بن منقذ ، ذكر نماذج شعرية لا تطابق مفهوم التطريز ، وتقترب من التَّوْشِيح ، أكثر من أي سكون آخر ، إلا أنه عرف التطريز بما عرفه به العسكري ، أو لنقل إنه شرح تعريف العسكري بتعريف آخر، فالتطريز عنده :" هو أن تأتي في الأبيات مواضعُ متقابلة، كأنه طرازٌ ".(3)

ومن أمثلته عنده ، قول الشاعر:(4) (بسيط)

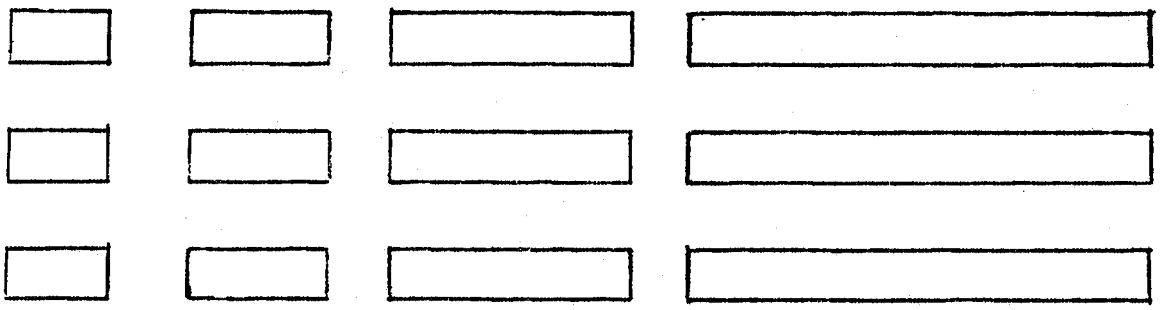
أُمْسِي وَأُصْبِحُ مِنْ هَجْرَانِكُمْ وَصِبًا * يَرْثِي لِيَ الْمُشْفِقَانِ : أَلْأَهْلُ وَالْوَلَدُ
قَدْ خَدَّدَا لدَّمْعُ خَدِّي مِنْ تَذَكُّرِكُمْ * وَاعْتَادَنِي الْمُضْنِيَانِ : أَلْوَجْدُ وَالْكَمَدُ

والقصيدة تبلغ عشرة أبيات تسير كلها على هذا النمط إلى جانب ذكره لقصيدة أخرى عدتها ستة عشر بيتا ، مما يعطي لمثل هذه القصائد ـ على المستوى البصري فضاءً يغاير فضاء القصائد الخالية من التطريز لأن

---

(1) الصناعتين 425.
(2) نفسه ،وانظر"عيار الشعر "77."والبديع في نقد الشعر"65ـ 66.
(3) البديع في نقد الشعر 64.انظر كذلك "التبيان"394.
(4) نفسه 65 .

أعجاز هذه الأبيات تبدأ بصفة مُثَنَّاة، يتلوها الموصوفان، ويمكن توضيح صورة التطريز لدى العسكري وأسامة بالخطاطة التالية.(1)



ونجد لدى البحتري نموذجا آخر، يُصَعِّدُ فيه التطريز، فينتقل من موقعين إلى ثلاثة مواقع، حين يقول:(2) (كامل)

يَعْلُو السَّمَاءَ ثَلاَثَةٌ فِي أَرْضِهَا * إِفْضَالُهُ، وَجَدَاهُ، وَالإِنْعَامُ
وَثَلاَثَةٌ تَغْشَاكَ مَهْمَا نِلْتَهُ * إِرْفَادُهُ، وَالْمَنُّ، وَالإِكْرَامُ
وَثَلاَثَةٌ قَدْ جَانَبَتْ أَخْلاَقَهُ * قَوْلُ الْبَذَاءِ، وَالزُّورُ، وَالآثَامُ
وَثَلاَثَةٌ فِي الْعَزْمِ مِنْ أَفْعَالِهِ * تَدْبِيرُهُ، وَالنَّقْضُ، وَالإِبْرَامُ

ولكن أصحاب الاتجاه الثاني، من البلاغيين العرب، يذهب إلى أن التطريز بهذا المفهوم، إنما هو التوشيع "من الوَشِيعَة، وهي الطريقة في البُرْدِ المطلق، فكأن الشاعر أهمل البيت كله إلا آخره، فإنه أتى فيه بطريقة تعد من المحاسن.

وهو عند أهل الصناعة، عبارة عن أن يأتي المتكلم أو الشاعر باسمٍ مُثَنًّى في حشو العجز، ثم يأتي تِلْوَهُ باسمين مفردين، هما عين ذلك المثنى، يكون الأخير منهما قافيةَ بيتِه، أو سجعةَ كلامِه".(3)

(1) استعرنا هذه الخطاطة من د. محمد العمري، ص: 174.
(2) الديوان 2112/4.
(3) تحرير التحبير، لابن أبي الإصبع ص 316، وانظر "خزانة الأدب" لابن حجة الحموي، ص: 169.

وكلام ابن أبي الإصبع هذا ، ينسحب على التطريز عند العسكري وأسامة ، وربما استنتجه من النصوص الشعرية السابقة ، التي يسير أغلبها على هذا المنوال.

أما التطريز عند هذا الفريق ، فهو "أن يبتدأ المتكلم من ذوات غير مفصّلة ، ثم يُخبِرُ عنها بصفة واحدة من الصفات مكررة بحسب العدد الذي قرّره في تلك الجمل الأُوَل فتكون الذوات في كل جملة متعددة ، تقريرا ، والجمل متعددة لفظا ، وعدد الجمل التي وصفت الذوات (لا عدد الذوات) ، عَدَدَ تكرار واتحاد ، لا تعداد تغاير".(1)

وقدم ابن أبي الإصبع كمثال على ذلك : قولَ ابن الرُّومي (وافر) .

أُمُورُكُمُ بَنِي خاقَانَ عِنْدِي * عُجَابٌ فِي عُجَابٍ فِي عُجَابِ

قُرُونٌ فِي رُؤُوسٍ فِي وُجُوهٍ * صِلَابٌ فِي صِلَابٍ فِي صِلَابِ

ويمكن إلحاق العلوي بهذه الطائفة ؛ وإن ارتضى لنفسه تعريفا ينأى عما ذهب إليه ابن أبي الإصبع ، حيث قال : " وهو في اصطلاح علماء البيان ؛ مَقُولٌ على ما يكون صدر الكلام والشعر مشتملا على ثلاثة أسماء مختلفة المعاني ثم يُؤْتَى بالعجز ؛ فتكرر فيه الثلاثة بلفظ واحد ، ومن أمثلته ما قاله بعضهم : (وافر)

وَتَسْقِينِي وَتَشْرَبُ مِنْ رَحِيقٍ * خَلِيقٍ أَنْ يُلَقَّبَ بِالْخَلُوقِ

كَأَنَّ الْكَأْسَ فِي يَدِهَا وَفِيهَا * عَقِيقٌ ، فِي عَقِيقٍ فِي عَقِيقِ "(2)

ومما تنبغي الإشارة إليه ، أن هذه الأمثلة التي ذكرها

---

(1) تحرير التحبير ، 314 ؛ "أنوار الربيع" ابن معصوم 342/5 ؛ "نفحات الأزهار" عبدُ الغني النابلسي، ص : 257.

(2) "الطراز" 91/3 _ 92 .

ابن أبي الإصبع والعلوي، ومن سار مسيرهم، تدخل عند العسكري تحت باب المجاورة، وهي صورة من صور الموازنات الصوتية، التي تقوم على الترصيع.[1] بينما أمثلة التطريز عند العسكري، أدخلها هؤلاء، في باب التوشيح[2] " والواقع أن الذي يميز التطريز عن صور ترصيعية أخرى ليس البنية الداخلية للبيت مفردا، بل انتشار تلك البنية في مواقع محدودة من القصيدة، وبهذا الشرط يسقط تعريف ابن أبي الإصبع للتطريز، ويبقى مفهوم العسكري رأسا منه أنسب لوصف الظاهرة".[3]

ومهما يكن من أمر هذه الخلافات، فالذي يعنينا من التطريز أنه صورة من صور التكرار، التي تسعى لشحن القصيدة بدفقة موسيقية متحركة، يتعدى حدود البيت - على خلاف العناصر الأخرى - ويشمل فضاء القصيدة، ليصبح خاضعا لخبرته الخاصة، وربما لهذا الأمر، كان التطريز قليل التحقق في الشعر العربي، وغالبا ما يدل الإكثار منه على تصنع واضح، فالبحتري الذي تميل عنه إنه من أشد المحافظين على موسيقى الشعر، لم نعثر له على نماذج تطريزية سوى أبياته الدالية السابقة، وقوله:[4]

(كامل)

فِي حُلَّتَيْ حِبَرٍ وَرَوْضٍ فَالْتَقَى * وَشْيَانِ: وَشْيُ رُبىً وَوَشْيُ بُرُودِ
وَسَفَرْنَ فَامْتَلَأَتْ عُيُونٌ رَاقَهَا * وَرْدَانِ: وَرْدُ جَنىً وَوَرْدُ خُدُودِ
.... * ....
وَمَتَى يُسَاعِدُنَا الْوِصَالُ وَدَهْرُنَا * يَوْمَانِ: يَوْمُ نَوىً وَيَوْمُ صُدُودِ

---

(1) راجع هذه الأمثلة في كتاب "الصناعتين" 414.
(2) التكرير بين المثير والتأثير، 255.
(3) الموازنات الصوتية، 173.
(4) الديوان 698/2.

وإذا استعملنا إحصائياتنا ، فالبحتري لم يوظّف التطريز في كامل شعره، إلا بنسبة 0,04%.

الفصل الثاني
الدراسة الإحصائية للأوزان والقوافي في ديوان البحتري

طريقة العمل في صنع الجداول

لابد من الإشارة قبل الدخول إلى عالم الإحصائيات أن وضعنا للجداول، لم يكن خاضعا لطريقة واحدة، فقد كنا نكشف عن كل مكون إيقاعي حسب خصوصياته وحسب طبيعته الصوتية.

وتيسيرا للوصول إلى ارتباط أوثق بين القارىء والجداول نقدم كشفا لأهم الخطوات المتبعة في توظيف الإحصائيات .

1 ـ جداول الأوزان :

رتبنا هذه الجداول حسب الأغراض الشعرية لمعرفة مدى ارتباط الغرض بالوزن، فكان كل جدول ، خاصا بغرض من الأغراض التسعة التي تناولها البحتري في ديوانه وهي : المدح والهجاء والرثاء والغزل والعتاب وغرض آخر ، ثم الفخر فالوصف فالزهد .

وكل جدول يضم ، خانات خاصة بالوزن ، ثم عددا لقصائد فمجموع أبياتها ، ونسبها المئوية ، وكذلك عددا لمقطوعات مع مجموع أبياتها فنسبها المئوية ، وفي آخر الجدول كنا نضع المجموع العام للقصائد والمقطوعات ، ثم النسبة العامة .

وكما يظهر، فإن هذه الجداول مقسمة إلى قسمين : الأول خاص بالقصائد ، والثاني بالمقطوعات ، لكي نلمس نَفَس الشاعر وتَمكّنَ إبداعه وتفوقه ، هل هو في القصائد أم المقطوعات؟ كما أن النسب العامة في نهاية كل جدول تبين لنا المكانة التي يحتلها كل وزن في غرض من الأغراض التسعة .

وبعد الانتهاء من هذه الجداول ، وضعنا جداول عامة أحدها للأغراض الشعرية ،رتبناه حسب أهمية كل غرض في الديوان،أو ضمنا فيه هو الآخر عدد القصائد والمقطوعات

ومجموعهما العام ، مع تحديد النسب المئوية لكل غرض .

والآخر ، وضعناه للأوزان ، بيَّنا فيه تواتر الأوزان حسب أهميتهما في الديوان ، واتبعنا فيه نفس طريقة الجداول الأخرى .

أما الجدول العام الثالث ، فقد رَكَّبنا فيه الأغراض والأوزان، حيث وضعنا في المستوى الأفقي الأغراض الشعرية، وكان بذلك مقسما لتسعة أقسام،بينما جعلنا الأوزان على المستوى العمودي ، وهنا كذلك كنا نحصي عدد القصائد والمقطوعات .

والجدول العام الرابع وضعنا فيه إحصائيات لبعض الدارسين لأوزان الشعراء ،قدماءَ ومعاصرين ، وحاولنا مقابلة هذه الإحصائيات بما خرجنا به من شعر البحتري لنعرف وضعية كل وزن على حدة بين القديم والحديث، وفي هذا الجدول كنا نكتفي فقط بذكر النسب العامة لكل وزن وأحلنا على مصادرنا في استخراج هذه الإحصائيات ليرجع إليها من أراد مزيداطلاع .

2 ـ جداول الزحافات :

تعاملنا في هذه الجداول مع الزحافات وفق علاقتها بإيقاع الوزن العام ومدى مساهمتها في تسريع أو تبطيءالإيقاع .

وهكذا كان القسم الأول يتضمن جداول خاصة بالزحافات ذات الإيقاع السريع وهي الخبْن والقبض والطَّي والكفّ والخَبْل.

ثم القسم الثاني يتضمن الزحافات ذات الإيقاع البطيء وهي الإضمار والعصْب و النقْص.

وفي كل جدول ، كنا نضع خانة أولى خاصة بالأغراض وثانية بعدد القصائد وثالثة لمجموع الأبيات، ورابعة لعدد التفعيلات المُزاحَفَة في الشطر الأول، وخامسة لعدد التفعيلات المزاحفة في الشطر الثاني وسادسة بمجموع التفعيلات المزاحفة في البيت كله ،وخانة سابعة نضع فيها عدد التفعيلات الخالية من الزحاف في البيت ، ونفس الشيء نتبعه في تصنيف المقطوعات .

وكل نوع من الزحاف كنا نضع له جدولا خاصا به فإذا كان الزحاف مثلا، يدخل في بحر واحد ،كالإضمار مثلا ، نضع جدولا واحدا ، أما إذا كان الزحاف يوجد في أوزان كثيرة ، فكنا نضع جداول حسب هذه الأوزان. مثل زحاف الخبن ، الذي وضعنا له خمسة جداول.لأنه يدخل على أكثر من تشكيل إيقاعي.

وفي النهاية ، وضعنا جداول عامة تجمع شَعَثَ هذه الجداول المتفرقة .

فكان الجدول العام الأول ، خاصا بالزحافات حسب الأغراض الشعرية ، وهذا الجدول قسمناه إلى قسمين:في القسم الأول ، وضعنا الزحافات ذات الإيقاع السريع ثم في القسم الثاني ، وضعنا الزحافات ذات الإيقاع البطيء، فكان هذا الجدول يضم أفقيا أنواع الزحافات،وعموديا الأغراض الشعرية .

وكل زحاف كنا نقسمه لقسمين ، أولها خاص بالقصائد والثاني خاص بالمقطوعات ، وكل قسم توضع تحته أربع خانات ، تُخصص الأولى لمجموع الأبيات التي دخلها الزحاف (لا نذكر الأبيات الخالية من

الزحاف) ، والثانية خاصة بمجموع الزحاف، أي مجموع التفعيلات المزاحفة ، والخانة الثالثة نخصّصها لمعدل الزحاف، الذي نستخرجه من قِسْمةِ مجموع الزحاف على مجموع الأبيات ($\frac{\text{مجموع الزحاف}}{\text{مجموع الأبيات}}$ = معدل الزحاف في البيت)

وهذا المعدل مهم بالنسبة لدراستنا ،لأنه يبين لنا طبيعة الإيقاع ومدى تواتُر الزحاف في كل بيت شعري من الديوان.

أما الخانة الرابعة ، فخصصناها للنسب المئوية العامة ، فكننا بهذا نعرف نصيب كل غرض شعري من هذه الزحافات .

وأما الجدول العام الثاني ، فخصصناه لتواتر الزحاف حسب الأوزان الشعرية واتبعنا فيه طريقة الجدول الأول، ولكن غايتنا هنا هي معرفة علاقة الزحاف بالوزن.

وفي الجدول الثالث أبرزنا فيه طبيعة الإيقاع المتحكم في ديوان البحتري وهنا لم نتعامل مع الزحافات، ولكن مع التفعيلات المكونة لكل وزن فقسمنا الجدول لثلاثة أقسام حسب طبيعة الأوزان ، الأول خاص بالإيقاع السريع والثاني بالإيقاع المتوسط والثالث للإيقاع البطيءفكانت النتائج التي أمدنا بها هذا الجدول هي نفسها نتائج جداول الزحافات .

3 ـ جداول القافية ومكوناتها :

قسمنا جداول القافية لعدة أنواع حسب مكوناتها ، وهذه الجداول هي :

3 ـ أ : نوع القافية :

وضعنا هنا خمسة جداول:

الأول خاص بالقافية المُتواتِرة ، والثاني بالمُتدارِكة، والثالث بالمُتراكِبة ، والرابع بالمُترادِفة، ثم جدول عام.
وفي الجداول الأربعة الأولى، قسمنا كل واحد إلى تسع خانات ، نضع في الأولى الأوزان ، وفي الثانية عددا لقصائد وخصصت الخانة الثالثة لمجموع الأبيات ثم الرابعة تضم النسبة المئوية ، ونفس الشيء صنعناه بالنسبة للمقطوعات في الخانة الخامسة والسادسة ثم السابعة.
أما الخانة الثامنة ، فوضعنا فيها مجموع أبيات القصائد والمقطوعات ، ثم ختمنا بخانة خاصة بالنسبة المئوية العامة.
وكان الجدول الخامس عاما ، يجمع هذه الجداول الأربعة الأولى، فكنا نضع نوع القافية ، ثم عدد القصائد فمجموع الأبيات والنسبة العامة ، ورتبنا فيه أنواع القوافي حسب تواترها .

3 ـ ب : حدود القافية :

وضعنا جداول القافية ، حسب الأغراض الشعرية، فكان كل جدول يضم خانة خاصة بالأوزان ، وأخرى بعدد القصائد ثم مجموع الأبيات ، وبعد ذلك نذكر حدود القافية الثلاثة (أقل من كلمة / كلمة / أكثر من كلمة). مع نسبها المئوية .
وختمنا هذه الجداول بجدول عام صنفناه حسب الأوزان ومن خلاله نتبين دور الوزن في تحديد هذه الأنواع .

3 ـ ج ـ بنية الروي :

كانت جداول بنية الروي موزعة على نوعين : استهدفنا في النوع الأول وضع جداول خاصة بالأغراض ، فكنا نبحث

عن الأَرْوَاءِ في كل وزن شعري ، ونذيّل ذلك بالمجموع العام لكل روي في جميع الأوزان مع نسبته العامة.

أما النوع الثاني ، فوضعنا فيه جداول خاصة بالأوزان، فكانت الخانة الأفقية للجداول خاصة بالأوزان ، والخانة العمودية خاصة بالأغراض ، وفي نهاية الجداول ، نضع المجموع العام والنسبة العامة.

وختمنا ذلك بوضع ثلاثة جداول عامة ، خصصنا الأول منها للأغراض الشعرية والثاني للأوزان ، بينما كان الثالث خاصا بطبيعة الروي الصوتية ، إذ قسمنا أصوات الروي إلى مجهورة ومهموسة، حتى نضبط طبيعة الأصوات التي كان لها الحظ الأوفر في خواتم أبيات شعر البحتري.

3 ـ د : الردف :

قسمنا الردف كذلك إلى نوعين من الجداول:

وضعنا في القسم الأول جداول للردف حسب الأغراض الشعرية فكنا نضع في المستوى الأفقي للصفحة، نوعَ الردف الذي حصرناه في أربعة هي: الردف بالألف، والردف بالواو والياء ثم الردف بالياء ، فالردف بالواو ، وهذان النوعان الأخيران يدخلان في باب لزوم ما لا يلزم.

وكل نوع من هذه الأنواع نُثْبِتُ مجموع أبياته مع نسبته المئوية ، التي يحتلها في مجموع الشعر، وكان عمود الجداول مخصصا بطبيعة الحال للأوزان الشعرية.

ثم وضعنا جدولا عاما لهذا القسم الأول ، صنفنا فيه الردف حسب تواتر البحور ، فكنا نضع الأوزان ، ثم أنواع الردف الأربعة، فنختم ذلك بالمجموع العام والنسبة العامة للردف في ديوان البحتري.

أما القسم الثاني ، فقد بينا فيه نوع الردف، وهي ثلاثة أنواع كالتالي:

1 ـ بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد : وهو الروي.

2 ـ بين الردف وانقضاء البيت حرفان: وهما الروي والوصل.

3 ـ بين الروي وانقضاء البيت ثلاثة أحرف : وهي الروي والوصل والخُروج .

وكنا في هذه الجداول نسعى لضبط تواتر كل نوع من هذه الأنواع ، ومعرفة نصيب كل نوع من شعر البحتري. فتعاملنا مع الأغراض والأوزان الشعريين .

وختمنا ذلك بجدول عام جمعنا فيه كل الأوزان ، التي ورد فيها الردف واضعين المجموع العام للأبيات المُردَفة في كل وزن . مع نسبها العامة.

3 ـ هـ : التأسيس :

اتبعنا نفس الخطة التي نهجناها في استخراج الردف، حيث كان القسم الأول خاصا بجداول التأسيس وفق الأغراض والأوزان ، فكنا في كل غرض ، نذكر الأوزان ، ومجموع الأبيات المؤسسة ، ثم النسبة المئوية ، وختمنا ذلك بجدول عام يبين تواتر التأسيس في كل وزن.

أما القسم الثاني ، فوضعنا فيه جداولَ تبين أنواع التأسيس ، التي قسمناها لثلاثة أنواع هي:

1 ـ بين التأسيس وانقضاء البيت حرفان : وهما الدَّخيل والروي.

2 ـ بين التأسيس وانقضاء البيت ثلاثة أحرف : وهي الدخيل والروي والوصل.

3 ـ بين التأسيس وانقضاء البيت أربعة أحرف :وهي الدخيل والروي والوصل والخُروج .

وكان كل جدول خاصا بغرض شعري معين ، نذكر فيه الأوزان ، ثم أنواع التأسيس فالمجموع العام ، والنسبة العامة في كل وزن شعري .

وكان الجدول العام جامعا لأنواع التأسيس مع الأوزان الشعرية التي ورد فيها .

3 ـ و : الوصل :

وضعنا جداول الوصل حسب الأغراض الشعرية ، وكنا في كل غرض شعري ، نبين نوع الوصل ، مع الأوزان التي ورد فيها ، وكانت هذه الأنواع تصل في بعض الأحيان إلى خمسة هي : الوصل بالألف والياء والواو ، ثم الهاء فالكاف .

وفي كل نوع نضع مجموع أبياته ، ونسبته المئوية ثم نحصي المجموع العام للوصل في كل وزن ، وكذلك النسبة العامة للتواتر .

وحصرنا في الجدول العام ، جميع الأوزان التي كانت قوافيها موصولة ، أوضحنا فيه مدى شيوع كل نوع من هذه الأنواع الخمسة ، وكذا دور الوزن الشعري في تحديد الوصل أو تغْييبه .

3 ـ ز : الخروج :

قسمنا جداول الخروج حسب الأغراض الشعرية، وكانت تضم ستّ خانات : في الخانة الأولى نذكر الأوزان الشعرية، ثم في الخانة الثانية والثالثة والرابعة نضع أنواع الخروج الثلاثة : بالألف والياء والواو ، ونذكر تحت كل نوع مجموع أبياته ، ونسبته المئوية ، وفي الخانة الخامسة نثبت المجموع العام ، ثم النسبة العامة

في الخانة السادسة .

وذيّلنا ذلك بجدول عام يجمع الخروج في كل وزنه

3 ـ م : الجداول العامة :

وضعنا جدولين عامين لمكونات القافية .

الأول خصصناه لجميع مكونات القافية حسب تواتر البحور ، فكان الجدول مقسما لعدّة خانات ، تضم الأولى الأوزان الشعرية ، والثانية طبيعة الروي الصوتية، وفي الثالثة نذكر الردف ثم التأسيس ، والتجريد ، وخانة أخرى للوصل ، وسادسة للإطلاق ، ثم التقييد ، فالخروج، وأخيرا نوع القافية وحدودها .

وفي أسفل الجدول ، نضع المجموع العام والنسبةالعامة لكل هذه المكونات في جميع الأوزان الشعرية.

أما الجدول العام الثاني ، فخصصناه لنفس هذهالمكونات ولكن حسب الأغراض والأوزان ، وفي كل غرض كنا نذكر جميع هذه المكونات مع تحديد الأوزان التي اشتملت عليها ، وفي أسفل الجدول نضع جمعا عاما لأبيات هذه المكونات ، وكذا نسبتها العامة.

4 ـ جداول المكونات الإيقاعية الأخرى:

اعتمدنا في استخراج مكونات الإيقاع في ديوان البحتري ، طريقة واحدة، حيث صنعنا الجداول حسب الأغراض الشعرية ، باستثناء التدوير الذي أقمناه وفق الأوزان.

وكنا في ضبط هذه المكونات ، نقسم الجداول إلى سبع خانات ، نضع في الأولى الأوزان الشعرية ، التي يمكن العثور فيها على مكون من هذه المكونات، ثم

نخصص الخانة الثانية لعدد المنظومتات ، وبعدذلك نورد عدد أبيات المنظومات ، وفي الظانة الرابعة نضع فقط عدد الأبيات التي ورد فيها هذا المكون أو ذاك .

أما الخانة الخامسة والسادسة والسابعة ، فكانت مخصصة لنسب هذه المكونات إذ جاءت في الخانة الخامسة نسبة المكون في كل وزن منظورا إليها في علاقتها بمجموع الأبيات التي ورد فيها ، بينما خصصنا الخانة السادسة لنسبة المكون مقارنة بمجموع أبيات الغرض أو الوزن في الديوان.

وأخيرا في الخانة السابعة ، تكون النسبة العامة في علاقتها بمجموع أبيات شعر البحتري ، بغض النظر عن الوزن أو الغرض.

وعقب كل مكون ، كنا نورد جدولين عامين نخصص أولهما للأغراض ، وثانيهما للأوزان ، ننهج فيهما نفس نهجنا في الجداول الجزئية.

5 ـ الجدول العام:

ختمنا مسيرة الإحصاء ، بوضع جداول عامة حسب عدد الأوزان التي وظفها البحتري في ديوانه ، وكنا في كل جدول نحصر جميع المكونات الإيقاعية التي توفرت في ذلك الوزن ، بدءا بنسبة الوزن حتى آخر مكون إيقاعي محصى، مرورا بالزحاف والقافية وجميع مكونات الإيقاع الأخرى كالتكرار والتصدير والترصيع ... وكان غرضنا في هذه الجداول العامة ضبط نسقية كل وزن الإيقاعية ، وحصر شحنته الموسيقية الموظفة .

القسم الأول :

الأوزان والزحافات .

ترتيب قصائد ديوان البحتري حسب شواتر البحور في كل غرض شعري

1. غرض المدح

الغرض	البحر	عدد القصائد	مجموع أبياتها	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
المدح	الطويل	104	3412	%28,83	25	170	%27,11	3582	%28,74
	الكامل	94	2777	%23,46	19	100	%15,95	2877	%23,09
	الخفيف	73	2155	%18,20	16	93	%14,83	2248	%18,04
	البسيط	51	1368	%11,56	10	57	%9,09	1425	%11,43
	الوافر	27	789	%6,67	10	52	%8,29	841	%6,75
	المنسرح	13	361	%3,05	5	23	%3,67	384	%3,08
	السريع	12	284	%2,4	8	45	%7,18	329	%2,64
	المتقارب	9	248	%2,1	9	44	%7,02	292	%2,34
	الرمل	5	192	%1,62	1	4	%0,64	196	%1,57
	مجزوء الكامل	5	105	%0,89	4	20	%3,19	125	%1
	الرجز	3	60	%0,51	1	2	%0,32	62	%0,50
	الهزج	2	35	%0,29	1	4	%0,64	39	%0,31
	مخلع البسيط	1	19	%0,16	/	/	/	19	%0,15
	مجزوء البسيط	1	13	%0,11	1	5	%0,79	18	0,14
	مجزوء الخفيف	1	17	%0,14	/	/	/	17	%0,14
	مجزوء الرمل	/	/	/	1	6	%0,96	6	0,05
	المجتث	/	/	/	1	2	%0,32	2	0,02
المجموع	17	401	11835	%100	115	627	%100	12462	%99,99

ترتيب قصائد البحتري حسب تواتر البحور
في كل غرض شعري
- 2 - غرض الهجاء

الغرض	البحر	عدد القصائد	مجموع أبياتها	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
غرض الهجاء	المتقارب	8	145	%22,80	26	118	%18,04	263	%20,39
	الطويل	6	123	%19,34	17	74	%11,31	197	%15,27
	الوافر	8	88	%13,84	19	79	%12,08	167	%12,95
	البسيط	7	111	%17,45	14	55	%8,41	166	%12,87
	الخفيف	1	10	%1,57	25	113	%17,28	123	%9,53
	الكامل	5	69	%10,85	13	59	%9,02	128	%9,92
	المنسرح	2	79	%12,42	12	47	%7,19	126	%9,77
	السريع	1	11	%1,73	15	50	%7,64	61	%4,73
	مجزوء الرمل	/	/	/	4	22	%3,36	22	%1,70
	مجزوء الخفيف	/	/	/	4	13	%1,99	13	%1,01
	الرجز	/	/	/	1	6	%0,92	6	%0,46
	مجزوء الكامل	/	/	/	3	6	%0,92	6	%0,46
	مجزوء الرجز	/	/	/	2	5	%0,76	5	%0,39
	المديد	/	/	/	1	4	%0,61	4	%0,31
	الرمل	/	/	/	1	3	%0,46	3	%0,23
المجموع	15	38	636	%100	157	654	%99,99	1290	%99,99

ترتيب القصائد حسب شواشر البحور
في كل غرض شعري
3ـ غرض الرثاء

الغرض	البحر	عدد القصائد	مجموع الابيات	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
غرض الرثاء	الطويل	8	268	%49,54	2	15	%41,67	283	%49,05
	الكامل	3	88	%16,27	2	12	%33,33	100	_%17,33
	الوافر	3.	91	%16,82	1	4	%11,11	95	%16,46
	البسيط	3	63	%11,64	/	/	/	63	%10,92
	الخفيف	1	21	%3,88	/	/	/	21	%3,64
	السريع	1	10	%1,85	/	/	/	10	%1,73
	المتقارب	/	/	/	1	5	%13,89	5	%0,87
المجموع :	7	19	541	%100	6	36	%100	577	%100

ترتيب قصائد ديوان البحتري حسب تواتر البحور
في كل غرض شعري
4 ـ غرض الغزل

الغرض	البحر	عدد القصائد	مجموع أبياتها	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الغزل	الطويل	3	68	%53,54	20	87	%21,17	155	%28,81
	الكامل	2	38	%29,92	9	42	%10,22	80	%14,87
	البسيط	1	10	%7,88	15	54	%13,14	64	%11,90
	الخفيف	/	/	/	14	58	%14,11	58	%11,78
	السريع	/	/	/	12	52	%12,65	52	%9,66
	الوافر	1	11	% 8,66	10	31	%7,54	42	%7,81
	مجزوء الرمل	/	/	/	8	28	%6,81	28	%5,20
	مخلع البسيط	/	/	/	3	14	%3,41	14	%2,60
	المنسرح	/	/	/	4	12	%2,92	12	%2,23
	المتقارب	/	/	/	2	11	%2,68	11	%2,04
	مجزوء الكامل	/	/	/	2	6	%1,46	6	%1,12
	الرمل	/	/	/	1	4	%0,97	4	%0,74
	المجتث	/	/	/	1	4	%0,97	4	%0,74
	الرجز	/	/	/	1	3	%0,73	3	%0,56
	مجزوء الوافر	/	/	/	1	3	%0,73	3	%0,56
	مجزوء البسيط	/	/	/	1	2	%0,49	2	%0,37
المجموع :	16	7	127	%100	104	411	%100	538	%100

ترتيب قصائد البحتري حسب تواتر البحور
في كل غرض شعري
ـ 5 ـ غرض العتاب

الغرض	البحر	عدد القصائد	مجموع ابياتها	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
	الوافر	3	89	%26,33	5	24	%19,67	113	%24,57
	الطويل	4	71	%21,01	5	27	%22,13	98	%21,30
	الكامل	4	51	%15,09	1	8	%6,56	59	%12,83
	البسيط	2	36	%10,65	5	20	%16,39	56	%12,17
	الخفيف	2	29	%8,58	4	21	%17,21	50	%10,27
	المنسرح	1	36	%10,65	1	2	%1,64	38	%8,26
	المتقارب	1	16	%4,73	1	8	%6,56	24	%5,22
	السريع	1	10	%2,96	/	/	/	10	%2,17
	الرمل	/	/	/	1	9	%7,38	9	%1,96
	مجزوء الرمل	/	/	/	1	3	%2,46	3	%0,65
المجموع :	10	18	338	%100	24	122	%100	460	%100

ترتيب قصائد ديوان البحتري حسب تواتر البحور
في كل غرض شعري
ـ 6ـ غرض الفخر

الغرض	البحر	عدد القصائد	مجموع أبياتها	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الفخر	الكامل	1	37	%34,91	3	18	%21,18	55	%28,80
	الطويل	1	23	%21,69	3	9	%10,59	32	%16,75
	المنسرح	1	29	%27,36	/	/	/	29	%15,18
	مجزوءالوافر	1	17	%16,04	/	/	/	17	%8,90
	السريع	/	/	/	4	14	%16,47	14	%7,33
	الخفيف	/	/	/	3	13	%15,29	13	%6,81
	الوافر	/	/	/	3	9	%10,59	9	%4,71
	المجتث	/	/	/	2	7	%8,24	7	%3,66
	المتقارب	/	/	/	2	5	%5,88	5	%2,62
	مجزوءالكامل	/	/	/	1	4	%4,70	4	%2,09
	مجزوءالرمل	/	/	/	1	3	%3,53	3	%1,57
	البسيط	/	/	/	1	3	%3,53	3	%1,57
المجموع :	12	4	106	%100	23	85	%100	191	%99,99

ترتيب قصائد ديوان البحتري حسب تواتر البحور
في كل غرض شعري
7 _ غرض الفخر

الغرض	البحر	عدد القصائد	مجموع ابياتها	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
	الخفيف	2	64	%41,83	/	/	/	64	%38,32
	الطويل	1	45	% 29,41	/	/	/	45	%26,95
	الكامل	1	32	%11,03	1	7	%50	39	%23,35
	الرمل	1	12	%7,84	/	/	/	12	%7,19
	السريع	/	/	/	1	4	%28,57	4	%2,39
	الوافر	/	/	/	1	3	%21,43	3	%1,80
المجموع 1	6	5	153	%100	3	14	%100	167	%100

ترتيب قصائد ديوان البحتري حسب تواتر البحور
في كل غرض شعري
8_ غرض الوصف

الغرض	البحر	عدد القصائد	مجموع ابياتها	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
غرض الوصف	الخفيف	2	80	%66,12	/	/	/	80	%53,34
	الطويل	1	41	%33,88	1	6	%20,69	47	%31,33
	البسيط	/	/	/	2	11	%37,93	11	%7,33
	الوافر	/	/	/	1	6	%20,69	6	%4
	الرجز	/	/	/	1	6	%20,69	6	%4
	المجموع :5	3	121	%100	5	29	%100	150	%100

ترتيب قصائد البحتري حسب تواتر البحور
في كل غرض شعري
9 ـ غرض الزهد

الغرض	البحر	عدد القصائد	مجموع ابياتها	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
غرض الزهد	المنسرح	1	20	%100	/	/	/	20	%100
	المجموع : 1	1	20	%100	/	/	/	20	%100

ترتيب الاغراض الشعرية لدى البحتري
حسب نسبة تواترها في الديوان

الغرض	عدد القصائد	مجموع ابياتها	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
المدح	401	11835	%85,28	115	627	%31,70	12462	%78,60
الهجاء	38	636	%4,58	157	654	%33,06	1290	%8,14
الرثاء	19	541	%3,90	6	36	%1,82	577	%3,64
الغزل	7	127	0,91	104	411	%20,78	538	%3,39
العتاب	18	336	%2,44	24	122	%6,17	460	%2,90
غرض آخر	4	106	%0,76	23	85	%4,29	191	%1,20
الفخر	5	153	%1,10	3	14	%0,71	167	%1,05
الوصف	3	121	%0,87	5	29	%1,47	150	%0,95
الزهد	1	20	%0,14	/	/	/	20	%0,13
المجموع :9	496	13877	%99,98	437	1978	%100	15855	%100

ترتيب قصائد ديوان البحتري
حسب نسبة شواتر البحور

البحر	عدد القصائد	مجموع ابياتها	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الطويل	128	4051	%29,19	76	388	%19,62	4439	%28
الكامل	110	3292	%22,28	48	246	%12,44	3338	%21,05
الخفيف	81	2359	%17	62	298	%15,06	2657	%16,76
البسيط	64	1588	%11,44	47	200	%10,11	1788	%11,28
الوافر	42	1068	%7,70	50	208	%10,52	1276	%8,04
المنسرح	18	525	%3,78	22	84	%4,25	609	%3,84
المتقارب	18	409	%2,95	41	191	%9,66	600	%3,78
السريع	15	315	%2,27	40	165	%8,34	480	%3,03
الرمل	6	204	%1,47	4	20	%1,01	224	%1,41
مجزوء الكامل	5	105	%0,76	10	36	%1,82	141	%0,89
الرجز	3	60	%0,43	4	17	%0,86	77	%0,48
مجزوء الرمل	/	/	/	15	62	%3,13	62	%0,39
الهزج	2	35	%0,25	1	4	%0,20	39	%0,25
مخلع البسيط	1	19	%0,14	3	14	%0,71	33	%0,21
مجزوء الخفيف	1	17	%0,12	4	13	%0,66	30	%0,19
مجزوء البسيط	1	13	%0,09	2	7	%0,35	20	%0,13
مجزوء الوافر	1	17	%0,12	1	3	%0,15	20	%0,13
المجتث	/	/	/	4	13	%0,65	13	%0,08
مجزوء الرجز	/	/	/	2	5	%0,25	5	%0,03
المديد	/	/	/	1	4	%0,20	4	%0,02
المجموع :20	496	13877	%99,99	437	1978	%99,99	15855	%99,99

زحاف الخبن في بحر الخفيف

الغرض	عدد القصائد	مجموع ابياتها	عدد فعلاتن في ش 1	عدد فعلاتن في ش 2	مجموع فعلاتن في البيت	عدد مستفعلن في ش 1	عدد مستفعلن في ش 2	مجموع مستفعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	73	2155	816	4011	1827	1789	1575	3364	31
الهجاء	1	10	7	5	12	7	9	16	0
الوصف	2	60	44	43	87	69	59	128	1
الفخر	2	64	27	42	69	49	52	101	0
الغزل	/	/	/	0	/	/	/	/	/
العتاب	2	29	11	15	26	24	19	43	1
الرثاء	1	21	10	13	23	15	15	30	0
أغراض أخر	/	/	/	/	/	/	/	/	/
المجموع :	81	2359	915	1129	2044	1953	1729	3682	33

الغرض	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	عدد فعلاتن في ش 1	عدد فعلاتن في ش 2	مجموع فعلاتن في البيت	عدد مستفعلن في ش 1	عدد مستفعلن في ش 2	مجموع مستفعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	16	93	26	48	74	81	77	158	0
الهجاء	25	113	31	51	82	89	83	172	1
الوصف	/	/	/	/	/	/	/	/	/
الفخر	/	/	/	/	/	/	/	/	/
الغزل	14	58	16	24	40	52	51	103	0
العتاب	4	21	6	14	20	18	13	31	1
الرثاء	/	/	/	/	/	/	/	/	/
أغراض أخر	3	13	4	4	8	12	9	21	0
المجموع :	62	298	83	141	224	252	233	485	2

زحاف الخبن في بحر البسيط

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد مستفعلن في ش 1	عدد مستفعلن في ش2	مجموع مستفعلن في البيت	عدد فعلن في ش 1	عدد فعلن في ش2	مجموع فعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد مستعلن في ش1	عدد مستفعلن في ش 2	مجموع مستفعلن في البيت	عدد فعلن في ش1	عدد فعلن في ش2	مجموع فعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	51	1362	620	420	1040	[illegible]	[illegible]	1195	125	10	57	24	30	54	21	33	54	6
الهجاء	7	111	46	60	106	47	57	104	6	14	55	23	26	49	29	28	57	5
الرثاء	3	63	29	36	65	29	29	58	4	/	/	/	/	/	/	/	/	/
الغزل	1	10	4	1	5	3	4	7	2	15	54	13	17	30	18	29	47	9
العتاب	2	36	20	12	32	20	17	37	3	5	20	11	11	22	12	9	21	2
الوصف	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2	11	2	1	3	5	4	9	2
غرض آخر	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1	3	1	2	3	1	2	3	0
المجموع 71	64	1583	719	729	1449	693	718	1401	140	47	200	74	87	161	86	105	191	24

زحـــاف الخبـــن فـــي بحـــر المنســـرح

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد مستفعلن في ش 1	عدد مستفعلن في ش 2	مجموع مستفعلن في البيت	عدد معولات في ش 1	عدد معولات في ش 2	مجموع معولات في البيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد مستفعلن في ش 1	عدد مستفعلن في ش 2	مجموع مستفعلن في البيت	عدد معولات في ش 1	عدد معولات في ش 2	مجموع معولات في البيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف
المدح	13	361	118	116	234	0	0	0	168	5	23	9	8	17	0	0	0	10
الهجاء	2	79	41	18	59	0	0	0	30	12	47	14	11	25	0	0	0	24
العتاب	1	36	3	5	8	0	0	0	28	1	2	2	1	3	0	0	0	0
غرض آخر	1	29	22	10	32	0	0	0	6	/	/	/	/	/	/	/	/	/
الزهد	1	20	5	10	15	0	0	0	7	/	/	/	/	/	/	/	/	/
الغزل	/	/	/	/	/	/	/	/	/	4	12	3	2	5	0	0	0	7
المجموع : 6	18	525	189	161	350	0	0	0	239	22	84	28	22	50	0	0	0	41

زحـاف الـبـن فـي بحـر الـسـريـع
الجـدول العـام

الغرض	عدد القصائد	مجموع ابياتها	عدد مستفعلن في ش 1	عدد مستفعلن في ش 2	مجموع مستفعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	عدد مستفعلن في ش 1	عدد مستفعلن في ش 2	مجموع مستفعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	12	284	116	106	222	106	8	45	21	20	41	15
الهجاء	1	11	2	3	5	6	15	50	12	20	32	29
الغزل	/	/	/	/	/	/	12	62	11	21	32	23
غرض آخر	/	/	/	/	/	/	4	14	1	6	7	8
العتاب	1	10	0	5	5	5	/	/	/	/	/	/
الرثاء	1	10	5	3	8	4	/	/	/	/	/	/
الفخر	/	/	/	/	/	/	1	4	1	1	2	2
المجموع 7	15	315	123	117	240	121	40	165	46	68	114	77

زحافات الخبن في بحر الرمل
الجدول العام

الغرض	عدد القصائد	مجموع ابياتها	عدد فعلاتن في ش 1	عدد فعلاتن في ش 2	مجموع فعلاتن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	عدد فعلاتن في ش 1	عدد فعلاتن في ش 2	مجموع فعلاتن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	5	192	140	147	287	25	1	4	4	3	7	1
غرض آخر	1	12	12	12	24	1	/	/	/	/	/	/
العتاب	/	/	/	/	/	/	1	9	6	9	15	0
الغزل	/	/	/	/	/	/	1	4	2	2	4	2
الهجاء	/	/	/	/	/	/	1	3	2	2	4	0
المجموع 5	6	204	152	159	311	26	4	20	14	16	30	3

زحاف الخبن في بحر الرجز

جدول عام

الغرض	عدد القصائد	مجموع ابياتها	عدد مستطن في ش 1	عدد مستطن في ش 2	مجموع مستطن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	عدد متفعلن في ش 1	عدد متفعلن في ش 2	مجموع متفعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	3	60	24	36	60	17	1	2	0	3	3	0
الوصف	/	/	/	/	/	/	1	6	3	3	6	2
الهجاء	/	/	/	/	/	/	1	6	3	1	4	0
الغزل	/	/	/	/	/	/	1	3	3	0	3	0
المجموع 4	3	60	24	36	60	17	4	17	9	7	16	2

زحاف الخبن في بحر مجزوء الرمل
الجدول العام

الغرض	عدد القصائد	مجموع ابياتها	عدد فعلاتن في ش1	عدد فعلاتن في ش2	مجموع فعلاتن في البيت	عددالابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	عدد فعلاتن في ش1	عدد فعلاتن في ش 2	مجموع فعلاتن في البيت	عددالابيات الخالية من الزحاف
الغزل	/	/	/	/	/	/	8	28	12	14	26	8
الهجاء	/	/	/	/	/	/	4	22	5	7	12	12
المدح	/	/	/	/	/	/	1	6	3	4	7	1
العتاب	/	/	/	/	/	/	1	3	1	3	4	0
غرض آخر	/	/	/	/	/	/	1	6	3	4	7	3
المجموع 5	/	/	/	/	/	/	15	65	24	32	56	24

زحاف الخبن في بحر
مخلع البسيط

الغرض	عدد القصائد	مجموع ابياتها	عددمستفعلن في ش1	عددمستفعلن في ش 2	مجموع مستفعلن في البيت	عددفعلن فيش1	عددفعلن فيش2	مجموع فعلن في البيت	عددالابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	عدد متفعلن في ش1	عدد متفعلن في ش 2	مجموع متفعلن في البيت	عددفعلن في ش 1	عددفعلن في ش2	مجموع فعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	1	19	6	12	18	0	0	0	5	/	/	/	/	/	/	/	/	/
الغزل	/	/	/	/	/	/	/	/	/	3	14	6	6	12	0	0	0	5
المجموع	1	19	6	12	18	0	0	0	5	3	14	6	6	12	0	0	0	5

زحاف الخبن في مجزوء الخفيف

الجدول العام

الغرض	عدد القصائد	مجموع ابياتها	عدد متفعلن في ش 1	عدد متفعلن في ش 2	مجموع متفعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	عدد متفعلن في ش 1	عدد متفعلن في ش 2	مجموع متفعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
الهجاء	0	/	/	/	/	/	4	13	8	6	14	3
المدح	1	17	6	8	14	6	/	/	/	/	/	/
المجموع	1	17	6	8	14	6	4	13	8	6	14	3

زحافات الخبن في بحر
مجزوء البسيط

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد متفعلن في ش1	عدد متفعلن في ش2	مجموع متفعلن في البيت	عدد فعلن في ش1	عدد فعلن في ش2	مجموع فعلن في البيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد متفعلن في ش1	عدد متفعلن في ش2	مجموع متفعلن في البيت	عدد فعلن في ش 1	عدد فعلن في ش 2	مجموع فعلن في البيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف
المدح	1	13	4	6	10	0	0	0	6	1	5	3	2	5	0	2	2	1
الغزل	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1	2	0	0	0	0	0	0	2
المجموع 2	1	13	4	6	10	0	0	0	6	2	7	3	2	5	0	2	2	3

زحاف الخبن في بحر المجتث

الجدول العام

الغرض	عدد القصائد	عدد ابياتها	عدد متفعلن في ش 1	عدد متفعلن في ش 2	مجموع متفعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	عدد متفعلن في ش 1	عدد متفعلن في ش 2	مجموع متفعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
غرض آخر	/	/	/	/	/	/	2	7	3	7	10	0
الغزل	/	/	/	/	/	/	1	4	2	3	5	0
المدح	/	/	/	/	/	/	1	2	0	2	2	0
المجموع 8	/	/	/	/	/	/	4	13	5	12	17	0

زحـــاف الخبـــن فـــي مجزوء الرجـــز

جـــدول عـــام

الغرض	عـــدد القصائد	مجمـــوع ابياتهـا	عددمستفعلـــن فـي ش 1	عددمستفعلـــن فـي ش 2	مجموع مستفعلـــن فـي البيـت	عددالابيات الخالية مـن الزحاف	عـــدد المقطوعات	مجمـــوع ابياتها	عددمستفعلـــن فـي ش 1	عددمستفعلـــن فـي ش 2	مجمـــوع مستفعلـــن فـــي البيت	عدد الابيات الخالية مـن الزحاف
الهجاء	/	/	/	/	/	/	2	5	2	5	7	٥
المجموع	/	/	/	/	/	/	2	5	2	5	7	٥

زحافات الخبن في بحر المديد

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد فعلاتن في ش 1	عدد فعلاتن في ش 2	مجموع فعلاتن في البيت	عدد فعلن في ش 1	عدد فعلن في ش 2	مجموع فعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد فعلاتن في ش 1	عدد فعلاتن في ش 2	عدد فعلاتن في البيت	عدد فعلن في ش2	مجموع فعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
الهجاء	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1	4	1	4	5	1	1	0
المجموع	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1	4	1	4	5	1	1	0

زحاف القبض في بحر الطويل

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد فعول ش 1	عدد فعول ش 2	مجموع فعول في البيت	عدد مفاعلن في ش 1	عدد مفاعلن في ش 2	مجموع مفاعلن في البيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف
المدح	104	3412	3095	3095	6190	44	64	108	379
الرثاء	8	263	246	219	465	2	8	10	25
الهجاء	6	123	10[illegible]	116	224	1	2	3	14
الغزل	3	68	41	56	97	0	0	0	13
العتاب	4	71	58	63	121	3	2	5	8
الوصف	1	41	36	36	72	0	1	1	4
الفخر	1	45	42	35	77	1	1	2	3
غرض آخر	1	23	18	17	35	/	/	/	6
المجموع	125	4051	3644	3637	7281	51	78	129	452

الغرض	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد فعول في ش 1	عدد فعول في ش 2	مجموع فعول في البيت	عدد مفاعلن في ش 1	عدد مفاعلن في ش 2	مجموع مفاعلن في البيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف
المدح	28	170	156	177	335	2	2	4	11
الرثاء	2	15	11	7	18	/	/	/	4
الهجاء	17	74	69	75	114	1	0	1	5
الغزل	20	87	71	85	156	0	0	0	12
العتاب	5	27	27	29	56	1	0	1	3
الوصف	1	6	3	4	7	0	0	0	1
الفخر	/	/	/	/	/	/	/	/	/
غرض آخر	3	9	6	10	16	0	0	0	0
المجموع	76	388	345	387	702	4	2	6	36

زحاف القبض في بحر المتقارب
الجدول العام

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد فعول في ش 1	عدد فعول في ش 2	مجموع فعول في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد فعول في ش 1	عدد فعول في ش 2	مجموع فعول في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	9	248	175	170	346	42	9	44	35	39	74	0
الهجاء	8	145	130	116	246	16	25	115	97	87	164	14
العتاب	1	16	10	10	20	3	1	6	5	5	10	2
الغزل	/	/	/	/	/	/	2	9	7	9	16	0
غرض آخر	/	/	/	/	/	/	2	5	2	4	6	2
الرثاء	/	/	/	/	/	/	1	5	5	4	9	0
المجموع 6	18	409	318	296	614	61	40	186	151	148	299	18

زحـــاف الـــطي في بحر البسيط

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد مستفعلن في ش 1	عدد مستفعلن في ش 2	مجموع مستفعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد مستفعلن في ش 1	عدد مستفعلن في ش 2	مجموع مستفعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	51	1368	22	5	27	1341	10	57	1	0	1	56
الهجاء	7	111	1	0	1	110	14	55	/ 0	1	1	54
الرثاء	3	63	3	0	0	60	/	/	/	/	/	/
الغزل	1	10	0	0	0	10	15	54	0	0	0	54
العتاب	2	36	0	0	0	36	5	20	0	0	0	02
الوصف	/	/	/	/	/	/	2	11	0	0	0	11
غرض آخر	/	/	/	/	/	/	1	3	0	0	0	3
المجموع 7	64	1588	26	5	31	1557	47	200	1	1	2	195

زحاف الطي في بحر المنسرح

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد مستطلن في ش 1	عدد مستطلن في ش 2	مجموع مستطلن في البيت	عدد مطلات في ش 1	عدد مطلات في ش 2	مجموع مطلات في البيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف
المدح	13	361	101	114	215	302	289	591	8
الهجاء	2	79	6	24	30	66	62	128	0
العتاب	1	36	12	10	22	32	34	66	0
غرض آخر	1	29	1	3	4	26	26	52	1
الزهد	1	20	2	3	5	19	20	39	0
الغزل	/	/	/	/	/	/	/	/	/
المجموع 6	16	525	122	154	276	445	431	576	9

الغرض	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد مستطلن في ش 1	عدد مستطلن في ش 2	مجموع مستطلن في البيت	عدد مطلات في ش 1	عدد مطلات في ش 2	مجموع مطلات في البيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف
المدح	5	23	3	3	6	16	16	32	2
الهجاء	12	47	10	11	21	40	37	77	1
العتاب	1	2	0	1	1	2	1	3	0
غرض آخر	/	/	/	/	/	/	/	/	/
الزهد	/	/	/	/	/	/	/	/	/
الغزل	4	12	5	5	10	12	11	23	0
المجموع 6	22	84	18	20	38	70	65	135	3

زحاف الطي في بحر السريع

جدول عام

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد مستطلن في ش 1	عدد مستطلن في ش 2	مجموع مستطلن في البيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف
المدح	12	284	155	165	324	78
الهجاء	1	11	12	9	21	1
الغزل	/	/	/	/	/	/
غرض آخر	/	/	/	/	/	/
العتاب	1	10	8	5	13	2
الرثاء	1	10	2	8	10	4
الفخر	/	/	/	/	/	/
المجموع 7	15	315	181	187	366	85

الغرض	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد مستطلن في ش 1	عدد مستطلن في ش 2	مجموع مستطلن في البيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف
المدح	8	45	23	24	47	16
الهجاء	15	50	44	29	73	6
الغزل	12	52	40	30	70	10
غرض آخر	4	14	8	6	14	5
العتاب	/	/	/	/	/	/
الرثاء	/	/	/	/	/	/
الفخر	1	4	4	3	7	1
المجموع 7	40	165	119	92	211	38

زحاف الطي في بحر الرجز
جدول عام

الغرض	عدد القصائد	مجموع ابياتها	عدد مستعلن في ش 1	عدد مستعلن في ش 2	مجموع مستعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	عدد مستعلن في ش 1	عدد مستعلن في ش 2	مجموع مستعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	3	60	38	32	70	16	1	2	1	1	2	1
الهجاء	/	/	/	/	/	/	1	6	3	4	7	1
الوصف	/	/	/	/	/	/	1	6	5	4	9	0
الغزل	/	/	/	/	/	/	1	3	1	0	1	2
المجموع 4	3	60	38	32	70	16	4	17	10	9	19	4

زحاف الطي في بحر مجزوء البسيط
الجدول العام

الغرض	عدد القصائد	مجموع ابياتها	عدد مستعلن في ش 1	عدد مستعلن في ش 2	مجموع مستعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع ابياتها	عدد مستعلن في ش 1	عدد مستعلن في ش 2	مجموع مستعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	1	13	5	4	9	6	1	5	0	2	2	3
الغزل	/	/	/	/	/	/	1	2	1	1	2	1
المجموع 2	1	13	5	4	9	6	2	7	1	3	4	4

زحاف الطي في بحر مخلع البسيط

الجدول العام

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد مستعلن في ش 1	عدد مستعلن في ش 2	مجموع مستعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد مستعلن في ش 1	عدد مستعلن في ش 2	مجموع مستعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	1	19	0	0	0	19	/	/	/	/	/	/
الغزل	/	/	/	/	/	/	3	14	2	5	7	7
المجموع 2	1	19	0	0	0	19	3	14	2	3	7	7

زحاف الطي في بحر مجزوء الرجز

جدول عام

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد مستعلن في ش 1	عدد مستعلن في ش 2	مجموع مستعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد مستعلن في ش 1	عدد مستعلن في ش 2	مجموع مستعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
الهجاء	/	/	/	/	/	/	2	5	2	0	2	3
المجموع 1	/	/	/	/	/	/	2	5	2	0	2	3

زحاف الكف في بحر الهزج

جدول عام

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد مفاعيل في ش 1	عدد مفاعيل في ش 2	مجموع مفاعيل في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد مفاعيل في ش 1	عدد مفاعيل في ش 2	مجموع مفاعيل في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	2	35	9	11	20	20	1	4	3	0	3	1
المجموع 1	2	35	9	11	20	20	1	4	3	0	3	1

زحاف الخبل في بحر السريع

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد متعلن في ش 1	عدد متعلن في ش 2	مجموع متعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد متعلن في ش 1	عدد متعلن في ش 2	مجموع متعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
الغزل	/	/	/	/	/	/	1	3	0	1	1	2
المجموع 1	/	/	/	/	/	/	1	3	0	1	1	2

زحاف الخبل في بحر الرجز

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد متعلن في ش 1	عدد متعلن في ش 2	مجموع متعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد متعلن في ش 1	عدد متعلن في ش 2	مجموع متعلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	1	12	0	1	1	11	/	/	/	/	/	/
المجموع 1:	1	12	0	1	1	11	/	/	/	/	/	/

1 ـ زحافات الأفعال في بحر الكامل

جدول عام

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد متفاعلن في ش 1	عدد متفاعلن في ش 2	مجموع متفاعلن في كل بيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد متفاعلن في ش 1	عدد متفاعلن في ش 2	مجموع متفاعلن في البيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف
المدح	94	2777	2845	2864	5698	151	19	109	108	112	220	1
الهجاء	5	69	74	73	147	4	13	59	59	69	128	0
الغزل	2	36	36	38	74	0	10	44	34	39	73	6
العتاب	4	51	53	53	106	2	1	8	8	10	18	0
الرثاء	3	68	95	94	184	0	2	12	13	12	25	0
غرض آخر	1	37	40	46	86	1	3	18	18	25	43	2
الفخر	1	32	31	30	61	2	1	7	6	5	11	0
المجموع 7	110	3092	3174	3196	6356	161	49	257	246	272	518	9

2 ـ زحافات الأفعال في مجزوء الكامل جدول عام

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد متفاعلن في ش 1	عدد متفاعلن في ش 2	مجموع متفاعلن في البيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد متفاعلن في ش 1	عدد متفاعلن في ش 2	مجموع متفاعلن في البيت	عدد الأبيات الخالية من الزحاف
المدح	5	105	53	42	95	30	4	20	10	9	19	8
الهجاء	/	/	/	/	/	/	3	6	6	1	7	0
الغزل	/	/	/	/	/	/	2	6	4	3	7	1
غرض آخر	/	/	/	/	/	/	1	4	2	3	5	1
المجموع 4	5	105	53	42	95	30	10	36	22	16	38	10

زحاف العصب في بحر الوافر

جدول عام

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد مفاعيلن في ش 1	عدد مفاعيلن في ش 2	مجموع مفاعيلن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد مفاعلتن في ش 1	عدد مفاعلتن في ش 2	مجموع مفاعلتن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	27	789	771	809	1580	52	10	52	43	48	91	6
الهجاء	8	88	70	88	158	9	19	75	69	72	141	7
الغزل	1	21	13	14	27	0	10	31	28	20	48	5
العتاب	3	79	89	86	175	8	5	24	22	21	43	3
الرثاء	3	91	97	83	180	6	1	4	2	6	8	0
غرض آخر	/	/	/	/	/	/	3	9	12	11	23	0
الوصف	/	/	/	/	/	/	1	6	5	8	13	0
الفخر	/	/	/	/	/	/	1	3	2	1	3	1
المجموع 8	42	1058	1040	1080	2120	75	50	208	163	187	370	22

زحاف العصب في بحر مجزوء الوافر

جدول عام

الغرض	عدد القصائد	مجموع أبياتها	عدد مفاعلتن في ش 1	عدد مفاعلتن في ش 2	مجموع مفاعلتن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد مفاعلتن في ش 1	عدد مفاعلتن في ش 2	عدد مفاعلتن في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
غرض آخر	1	17	9	9	18	3	/	/	/	/	/	/
الغزل	/	/	/	/	/	/	1	3	1	3	4	0
المجموع 2	1	17	9	9	18	3	1	3	1	3	4	0

زحـــاف النقـــص فـــي بحـــر
الـــوافـــر

الغـرض	عـدد القطائع	مجمـوع أبياتها	عدد مفاعيل في ش 1	عدد مفاعيل في ش2	مجموع مفاعيل في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	عدد مفاعيل في ش 1	عدد مفاعيل في ش 2	مجموع مفاعيل في البيت	عدد الابيات الخالية من الزحاف
المدح	/	/	/	/	/	/	1	9	8	5	13	1
المجموع	/	/	/	/	/	/	1	9	8	5	13	1

الزحافات في ديوان البحتري
حسب الأغراض الشعرية

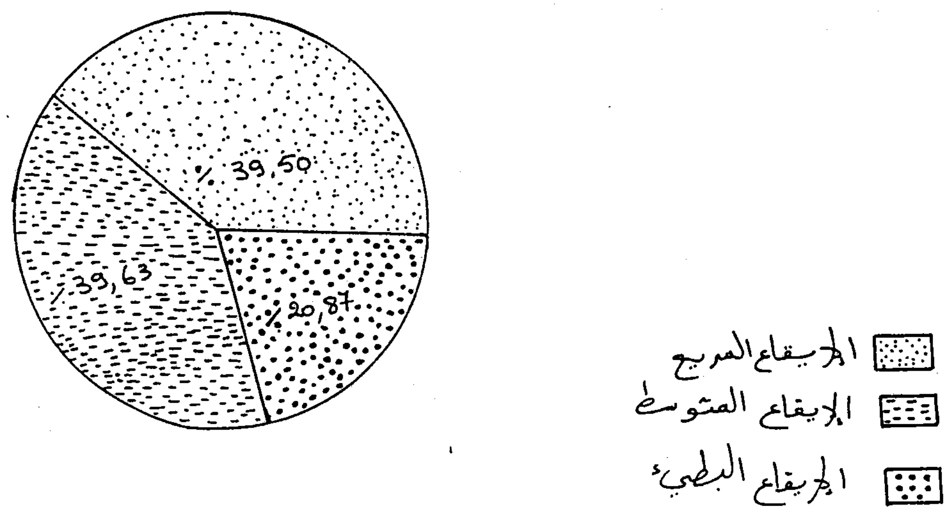
الأغراض \ نوع الزحاف	الخبن – القصائد	الخبن – المقطوعات	[illegible] – القصائد	[illegible] – المقطوعات	الطي – القصائد	الطي – المقطوعات	الكف – القصائد	الكف – المقطوعات	الخبل – القصائد	الخبل – المقطوعات	الإضمار – القصائد	الإضمار – المقطوعات	العصب – القصائد	العصب – المقطوعات	النقص – القصائد	النقص – المقطوعات
المدح	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	0,06 13 209
الهجاء	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-
الرثاء	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-
الغزل	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-
العتاب	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-
غرض آخر	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-
الفخر	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	-
الوصف	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	-	-
الزهد	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
المجموع: 9	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	0,06 13 209

جدول عام

البحر / نوع الإنتاج	المدح: القصائد	المدح: المقطوعات	[illegible]: القصائد	[illegible]: المقطوعات	[illegible]: القصائد	[illegible]: المقطوعات	[illegible]: القصائد	[illegible]: المقطوعات	الغزل: القصائد	الغزل: المقطوعات	[illegible]: القصائد	[illegible]: المقطوعات	[illegible]: القصائد	[illegible]: المقطوعات	[illegible]: القصائد	[illegible]: المقطوعات
الطويل	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
الكامل	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-
[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]
الوافر	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
المنسرح	545	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
المتقارب	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
السريع	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-
الرمل	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
مجزوء الكامل	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-
الرجز	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-
مجزوء الرمل	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
[illegible]	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-
مخلع البسيط	[illegible]	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
مجزوء الخفيف	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
مجزوء الوافر	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-
مجزوء البسيط	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
المجتث	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
مجزوء الرجز	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
المجموع: 20	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

طبيعة الإيقاع في ديوان البحتري

نوع الإيقاع	عدد القصائد	مجموع أبياتها	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الإيقاع السريع الكامل ومجزوءه + الوافر ومجزوءه + السريع + الرجز ومجزوءه + الهزج + الرمل ومجزوءه + المتقارب	202	5305	%38,23	216	957	%48,38	6262	%39,50
الإيقاع المتوسط الطويل + البسيط ومجزوءه ومخلعه + المديد	194	5671	%40,87	129	613	%30,99	6284	%39,63
الإيقاع البطيء الخفيف ومجزوءه + المنسرح + المجتث	100	2901	%20,90	92	408	%20,63	3309	%20,87
المجموع 3	496	13877	%100	437	1978	%100	15855	%100



طبيعة الإيقاع في ديوان البحتري

القسم الثاني:

القافية و مكوناتها.

بنية الروي في ديوان البحتري حسب الأوزان

1 ـ الطويل

الروي / الغرض	لام	راء	باء	دال	ميم	عين	قاف	فاء	حاء	ألف مقصورة	نون	تاء	جيم	سين	طاء	هاء	ياء	كاف	صاد	همزة	مجموع الإبيات في كل غرض
المدح	610	578	568	509	334	328	210	118	58	61	18	41	48	34	34	26	/	7	/	/	3582
الرثاء	82	40	8	/	81	/	15	/	25	/	32	/	/	/	/	/	/	/	/	/	283
الهجاء	64	11	23	23	/	/	37	5	18	/	5	/	6	/	/	/	/	/	5	/	197
الغزل	24	4	73	25	9	/	/	/	7	/	2	3	/	/	/	/	/	4	/	4	155
العتاب	/	31	/	9	22	11	/	/	/	/	/	10	/	/	/	/	15	/	/	/	98
الوصف	/	/	/	47	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	47
الفخر	/	45	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	45
غرض آخر	/	7	/	23	/	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	32
مجموع الابيات	780	716	672	636	446	339	264	123	108	61	57	54	54	34	34	26	15	11	5	4	4439
نسبة الحرف	%17,57	%16,13	%15,14	%14,33	%10,05	%7,64	%5,95	%2,77	%2,43	%1,37	%1,26	%1,22	%1,22	%0,76	%0,76	%0,58	%0,34	%0,25	%0,11	%0,09	%99,99

بنيـة الروي في ديوان البحتـري حسب الأوزان

2 _ الكامل

الروي / الغرض	دال	لام	باء	ميم	نون	راء	سين	عين	قاف	فاء	همزة	ضاد	هاء	كاف	حاء	جيم	ثاء	زاي	مجموع الابيات في كل غرض
المدح	400	392	395	263	227	215	197	185	141	108	107	69	62	29	41	46	/	/	2877
الهجاء	12	/	2	29	27	7	19	/	/	19	/	2	/	/	5	/	/	6	128
الرثاء	/	5	/	34	/	30	/	/	/	/	/	/	/	31	/	/	/	/	100
الغزل	13	25	4	8	3	11	4	/	5	/	/	/	/	/	3	/	4	/	80
العتاب	11	/	20	/	12	/	/	16	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	59
غرض آخر	37	5	/	/	6	7	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	55
الفخر	/	/	/	/	7	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	32	/	39
مجموع الأبيات	473	427	421	334	282	270	220	201	146	127	107	71	62	60	49	46	36	6	3338
نسبة الحرف	%14,17	%12,79	%12,61	%10	%8,45	%8,09	%6,59	%6,02	%4,37	%3,80	%3,20	%2,13	%1,86	%1,80	%1,47	%1,38	%1,08	%0,18	%99,99

د ـ الطويل

الروي / الغرض	دال	راء	لام	باء	نون	ميم	فاء	همزة	قاف	ضاد	عين	سين	حاء	كاف	صاد	هاء	ياء	شاء	ألف مقصورة	مجموع الأبيات في كل غرض
المدح	431	363	258	239	251	193	112	67	83	85	69	12	36	/	30	8	11	/	/	2248
الهجاء	8	14	13	11	12	2	6	15	/	/	9	8	2	6	/	3	/	8	6	123
الوصف	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	56	—	24	—	/	/	/	/	80
الفخر	64	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	64
الغزل	14	8	6	10	6	/	4	/	10	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	58
العتاب	/	/	19	17	5	7	/	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	50
الرثاء	/	/	/	/	/	/	/	21	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	21
غرض آخر	/	/	/	7	/	/	/	/	6	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	13
مجموع الأبيات	517	385	296	264	274	202	122	103	101	85	78	76	38	30	30	11	11	8	6	2657
نسبة الحرف	%19,46	%14,49	%11,14	%10,69	%10,31	%7,60	%4,59	%3,88	%3,80	%3,20	%2,93	%2,86	%1,43	%1,13	%1,13	%0,41	%0,41	%0,30	%0,22	%99,98

4 - البسيط

الروي / الغرض	دال	نون	لام	باء	راء	ميم	فاء	هاء	حاء	جيم	قاف	عين	ضاد	سين	مجموع الابيات في كل غرض
المدح	275	150	202	171	122	156	112	100	58	29	10	/	23	15	1425
الهجاء	5	43	12	10	40	10	/	3	/	7	36	/	/	/	166
الغزل	4	10	8	6	11	/	4	/	/	19	2	/	/	/	64
الرثاء	/	16	20	/	/	/	/	/	/	/	/	27	/	/	63
العتاب	-	39	6	/	/	7	2	/	/	/	/	/	/	2	56
الوصف	/	/	/	/	2	/	/	9	/	/	/	/	/	/	11
غرض آخر	/	/	/	/	3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	3
مجموع الأبيات	284	256	24[illegible]	187	178	175	118	112	58	55	48	27	23	17	1788
نسبة الغرف	%15,68	%14,43	%13,67	%10,46	%9,95	%9,79	%6,60	%6,26	%3,24	%3,06	%2,68	%1,51	%1,29	%0,95	%99,99

5 ـ الـــــواطـــر

الروي / الغرض	دال	نون	باء	لام	راء	ميم	قاف	همزة	عين	تاء	ياء	طاء	هاء	ألف مقصورة	زاي	سين	جيم	كاف	فاء	مجموع الابيات في كل غرض
المدح	130	175	101	132	124	94	/	39	14	20	/	/	/	/	9	/	/	3	/	841
الهجاء	9	23	20	20	5	21	/	4	13	2	6	14	13	10	/	5	/	/	2	167
العتاب	33	5	/	/	24	/	34	/	5	3	9	/	/	/	/	/	/	/	/	113
الرثاء	30	/	45	20	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	95
الغزل	12	/	7	/	/	/	11	5	/	4	/	/	/	/	/	3	/	/	/	42
غرض آخر	/	3	/	/	/	/	4	/	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	9
الوصف	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	6	/	/	6
الفخر	3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	3
مجموع الابيات	217	206	173	172	153	115	49	48	32	31	15	14	13	10	9	8	6	3	2	1276
نسبة الحرف	%17,01	%16,14	%13,56	%13,48	%11,99	%9,01	%3,84	%3,76	%2,51	%2,43	%1,17	%1,1	%1,02	%0,78	%0,70	%0,63	%0,47	%0,23	%0,16	%99,99

٥ ـ المنسـرح

ـروي / ـغرض	الباء	نون	راء	لام	فاء	دال	ميم	عين	تاء	سين	حاء	قاف	ضاد	جيم	مجموع الابيات في كل غرض
ـدح	115	49	82	45	/	40	31	11	/	/	5	3	3	/	384
ـجاء	40	9	11	/	50	4	/	/	4	6	/	/	/	2	126
ـعتاب	38	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	38
ض أخر	/	29	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	29
ـزهـد	/	/	/	20	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	20
ـغزل	/	6	/	2	/	/	/	/	4	/	/	/	/	/	12
ـمجموع	193	93	93	67	50	44	31	11	8	6	5	3	3	2	609
ـبة ـحرف	%31,69	%15,27	%15,27	%11	%8,21	%7,22	%5,09	%1,81	%1,31	%0,98	%0,82	%0,49	%0,49	%0,33	%99,98

٦ ـ المتقارب

الروي / الغرض	نون	باء	راء	لام	دال	جيم	ميم	كاف	عين	خاء	هاء	ضاء	سين	تاء	قاف	فاء	مجموع الابيات في كل غرض
المدح	116	45	36	11	57	5	5	/	/	/	3	9	5	/	/	/	292
الهجاء	9	35	49	34	/	42	20	20	20	12	8	/	3	2	7	2	263
العتاب	/	/	/	24	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	24
الغزل	/	11	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	11
الرثاء	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	5	/	/	5
أغراض أخر	/	/	1	/	4	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	5
المجموع	125	91	86	69	61	47	25	20	20	12	11	9	8	7	7	2	600
نسبة الحرف	%20,83	%15,17	%14,33	%11,5	%10,17	%7,83	%4,17	%3,33	%3,33	%2	%1,83	%1,5	%1,33	%1,17	%1,17	%0,33	%99,99

8 / السريع

الروي / الغرض	راء	قاف	لام	نون	فاء	عين	دال	باء	حاء	جيم	الألف مقصورة	تاء	ميم	هاء	سين	مجموع الأبيات في كل غرض
المدح	42	49	54	32	25	36	34	/	22	21	4	/	6	/	/	329
الهجاء	9	4	/	2	11	3	/	17	4	/	/	5	/	6	/	61
الغزل	20	6	3	4	4	4	/	8	/	/	/	/	/	/	3	52
أغراض أخرى	/	/	/	/	/	/	/	4	/	/	7	3	/	/	/	14
الرثاء	/	/	/	10	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	10
العتاب	/	/	/	/	10	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	10
الفخر	/	/	/	4	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	4
المجموع	71	59	57	52	50	45	34	29	26	21	11	8	8	6	3	460
النسبة المئوية للحرف	%14,79	%12,29	%11,87	%10,83	%10,42	%9,37	%7,08	%6,04	%5,42	%4,37	%2,29	%1,67	%1,67	%1,25	%0,62	%99,96

11 ـ الرجز

الروي / الغرض	الف مقصورة	الميم	راء	دال	جيم	مجموع الابيات في كل غرض
المدح	25	23	14	/	/	62
الهجاء	/	/	6	/	/	6
الوصف	/	/	/	6	/	6
الغزل	/	/	/	/	3	3
المجموع 4	25	23	20	6	3	77
نسبة الحرف	%32,47	%29,87	%25,97	%7,79	%3,89	%99,99

12 ـ مجزوء الرمل

الروي / الغرض	دال	لام	نون	راء	ميم	عين	حاء	تاء	مجموع الابيات في كل غرض
الغزل	6	3	11	/	4	4	/	/	28
الهجاء	3	9	/	7	3	/	/	/	22
المدح	6	/	/	/	/	/	/	/	6
غرض آخر	/	/	/	/	/	/	3	/	3
العتاب	/	/	/	/	/	/	/	3	3
المجموع 5	15	12	11	7	7	4	2	3	62
نسبة الحرف	%24,19	%19,35	%17,74	%11,29	%11,29	%6,45	%4,84	%4,84	%99,99

13 ـ الهزج

الروي / الغرض	نون	لام	مجموع الابيات في كل غرض
المدح	25	14	39
المجموع	25	14	39
نسبة الحرف	%64,10	%35,89	%99,99

14 ـ مخلع البسيط

الروي / الغرض	راء	لام	نون	ميم	مجموع الابيات في كل غرض
المدح	19	/	/	/	19
الغزل	/	5	5	4	14
المجموع 2	19	5	5	4	33
نسبة الحرف	%57,58	%15,15	%15,15	%12,12	%100

15 ـ مجزوء الخفيف

الروي / الغرض	دال	فاء	تاء	ميم	مجموع الابيات في الغرض
المدح	17	/	/	/	17
الهجاء	4	4	3	2	13
المجموع 2	21	4	3	2	30
نسبة الحرف	%70	%13,33	%10	%6,67	%100

16 ـ مجزوء البسيط

الروي / الغرض	فاء	راء	دال	مجموع الابيات في كل غرض
المدح	13	5	/	18
الغزل ///	/	/	2	2
المجموع 2	13	5	2	20
نسبة الحرف	%65	%25	%10	%100

17 ـ مجزوء الوافر

الروي / الغرض	باء	دال	مجموع الابيات في كل غرض
غرض آخر	17	/	17
الغزل	/	3	3
المجموع 2	17	3	20
نسبة الحرف	%85	%15	%100

18 ـ المجتث

الروي / الغرض	دال	نون	حاء	هاء	مجموع الابيات في كل غرض
غرض آخر	5	/	2	/	7
الغزل	/	4	/	/	4
المدح	/	/	/	2	2
المجموع 3	5	4	2	2	13
نسبة الحرف	%38,46	%30,77	%15,38	%15,38	%03,99

19 ـ مجزوء الرجز

الروي / الغرض	لام	عين	مجموع الابيات في كل غرض
الهجاء	3	2	5
المجموع 1	3	2	5
نسبة الحرف في البحر	%60	%40	%100

20 ـ بحر المديد

الروي / الغرض	العين	مجموع الابيات في الغرض
الهجاء	4	4
المجموع 1	4	4
نسبة الحرف في البحر	%200	%100

جـــدول عـــام لتـواتـر الروي في ديـوان البحتري حسب الأوزان

الروي / الوزن	دال	لام	باء	راء	نون	ميم	عين	قاف	فاء	سين	هاء	همزة	جيم	حاء	ضاد	كاف	شين	ألف مقصورة	طاء	ياء	صاد	زاي	خاء	ثاء	واو	غين	مجموع الأبيات في كل غرض
طويل	636	780	672	716	57	446	339	264	123	34	103	4	54	26	/	11	54	61	34	15	5	/	/	/	/	/	4439
كامل	473	427	421	270	292	334	201	146	127	220	49	107	46	62	71	60	36	/	/	/	/	6	/	/	/	/	3338
بسيط	517	296	284	365	274	202	78	101	122	76	38	103	/	11	85	30	/	6	/	11	30	/	/	8	/	/	2657
خفيف	284	243	187	176	258	175	27	48	118	17	58	/	55	112	23	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1788
وافر	217	172	173	153	206	115	32	49	2	8	13	48	6	/	/	3	31	10	14	15	/	9	/	/	/	/	1278
منسرح	44	67	153	93	93	31	11	3	50	6	5	/	2	/	3	/	8	/	/	/	/	/	/	/	/	/	609
متقارب	61	69	91	86	125	25	20	7	2	8	/	/	47	11	9	20	7	/	/	/	/	/	12	/	/	/	600
سريع	34	57	29	71	52	8	45	59	50	3	26	/	21	6	/	/	8	11	/	/	/	/	/	/	/	/	480
رمل	40	40	/	/	38	/	/	64	/	/	/	/	/	/	/	30	/	/	9	/	/	/	/	/	/	3	224
مجزوء الكامل	76	/	/	6	/	16	/	6	/	/	/	22	/	/	/	9	/	2	/	/	/	/	/	/	4	/	141
رجز	6	/	/	20	/	23	/	/	/	/	/	/	3	/	/	/	/	25	/	/	/	/	/	/	/	/	77
مجزوء الرمل	15	12	/	7	11	7	4	/	/	/	3	/	/	/	/	/	3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	62
هزج	/	14	/	/	25	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	39
مخلع البسيط	/	5	/	19	5	4	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	33
مجزوء الخفيف	21	/	/	/	/	2	/	/	4	/	/	/	/	/	/	/	3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	30
مجزوء البسيط	2	/	/	5	/	/	/	/	13	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	20
مجزوء الوافر	3	/	17	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	20
مجتث	5	/	/	/	4	/	/	/	/	/	2	/	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	13
مجزوء الرجز	/	3	/	/	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	5
مديد	/	/	/	/	/	4	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	4
المجموع	2434	2190	2067	2009	1433	1389	763	747	611	372	302	284	234	230	191	163	150	115	57	41	35	15	12	8	4	3	15855
نسبة الحرف	%15,35	%13,31	%13,04	%12,67	%9,02	%8,75	%4,81	%4,71	%3,85	%2,35	%1,90	%1,79	%1,48	%1,45	%1,20	%1,03	%0,95	%0,73	%0,36	%0,26	%0,22	%0,09	%0,08	%0,05	%0,03	%0,02	%100

بنية الروي في ديوان البحتري حسب الأغراض

1 - غرض المدح

الروي / البحر	دال	لام	باء	راء	ميم	نون	عين	قاف	فاء	سين	همزة	حاء	هاء	ضاد	جيم	ألف مقصورة	كاف	تاء	طاء	صاد	ياء	زاي	مجموع الأبيات في كل بحر
الطويل	509	610	568	576	334	18	326	210	116	34	/	58	26	/	46	61	7	41	34	/	/	/	3582
الكامل	400	392	395	215	263	227	185	141	108	197	107	41	62	69	46	..	29	/	/	/	/	/	2877
الخفيف	431	258	239	363	193	251	65	63	112	12	67	36	6	85	/	/	/	/	/	30	11	/	2248
البسيط	275	202	171	122	156	150	/	10	112	15	/	58	130	23	29	/	/	/	/	/	/	/	1425
الوافر	130	132	101	124	94	175	14	/	/	/	39	/	/	4	/	/	3	20	/	/	/	9	841
المنسرح	40	45	115	82	31	49	11	3	/	/	/	5	/	3	/	/	/	/	/	/	/	/	384
السريع	34	54	/	42	8	32	36	49	25	/	/	22	/	/	21	4	/	/	/	/	/	/	329
المتقارب	57	11	45	36	5	116	/	/	/	5	/	/	3	9	5	/	/	/	/	/	/	/	292
الرمل	28	40	/	/	/	38	/	64	/	/	/	/	/	/	/	/	26	/	/	/	/	/	196
مجزوء الكامل	74	/	/	/	16	/	/	6	/	/	22	/	/	/	/	/	7	/	/	/	/	/	125
الرجز	/	/	/	14	23	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	25	/	/	/	/	/	/	62
الهزج	/	14	/	/	/	25	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	39
مخلع البسيط	/	/	/	19	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	19
مجزوء البسيط	/	/	/	5	/	/	/	/	13	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	18
مجزوء الخفيف	17	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	17
مجزوء الرمل	6	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	6
المجتث	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2
المجموع	2001	1756	1634	1600	1125	1081	645	566	478	263	235	220	201	185	149	90	72	61	34	30	11	9	12462
نسبة الحرف في كل الشعر	%16.06	%14.11	%13.11	%12.8	%9.03	%8.67	%5.17	%4.54	%3.92	%2.11	%1.89	%1.76	%1.61	%1.52	%1.19	%0.72	%0.58	%0.49	%0.27	%0.24	%0.09	%0.07	%99.93

بنية الروي

2 ـ عرض الهجاء

البحر \ الروي	راء	باء	لام	نون	هاء	ميم	قاف	دال	جيم	عين	حاء	سين	كاف	هاء	همزة	الألف مقصورة	تاء	طاء	خاء	شين	ياء	زاي	صاد	غين	ضاد	مجموع الأبيات في كل بحر
المتقارب	49	35	34	9	2	20	7	/	42	20	/	3	20	8	/	/	2	/	12	/	/	/	/	/	/	263
الطويل	11	23	64	5	5	/	37	23	6	/	18	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	5	/	/	197
الوافر	5	20	20	23	2	21	/	9	/	13	13	5	/	/	4	10	2	14	/	/	6	/	/	/	/	167
البسيط	40	10	12	43	/	10	36	5	7	/	/	/	/	3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	166
الكامل	7	2	/	27	19	29	/	12	2	/	5	19	/	/	/	/	/	/	/	/	/	6	/	/	2	128
المنسرح	11	40	/	9	50	/	/	4	/	/	/	6	/	/	/	/	4	/	/	/	/	/	/	/	/	126
الخفيف	14	11	13	12	6	2	/	8	/	9	2	8	6	3	15	6	/	/	/	8	/	/	/	/	/	123
السريع	9	17	/	2	11	/	4	/	/	3	4	/	/	6	/	/	5	/	/	/	/	/	/	/	/	61
مجزوء الرمل	7	/	5	/	/	3	/	3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	22
مجزوء الخفيف	/	/	/	/	4	2	/	4	/	/	/	/	/	/	/	/	3	/	/	/	/	/	/	/	/	13
مجزوء الكامل	2	/	/	/	/	/	/	2	/	/	/	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	6
الهزج	6	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	6
مجزوء الرجز	/	/	3	/	/	/	/	/	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	5
المديد	/	/	/	/	/	/	/	/	/	4	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	4
الرمل	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	3	/	3
المجموع 15	161	158	155	130	99	87	84	70	57	51	42	41	28	20	19	16	16	14	12	8	6	6	5	3	2	1290
نسبة الحرف في كل الشعر	%12,48	%12,25	%12,02	%10,06	%7,67	%6,74	%6,51	%5,43	%4,42	%3,95	%3,26	%3,18	%2,17	%1,55	%1,47	%1,24	%1,24	%1,0[illegible]	%0,9[illegible]	%0,62	%0,46	%0,4[illegible]	%0,39	%0,23	%0,15	%99,99

بنيــــة الــــروي

3 - عـرض الـرثـاء

الروي / البحر	لام	ميم	راء	نون	باء	كاف	دال	عين	حاء	همزة	قاف	تاء	مجموع الأبيات في كل بحر
الطويل	82	81	40	32	8	/	/	/	25	/	15	/	253
الكامل	5	34	30	/	/	31	/	/	/	/	/	/	100
الوافر	20	/	/	/	45	/	30	/	/	/	/	/	95
البسيط	20	/	/	16	/	/	/	27	/	/	/	/	63
الخفيف	/	/	/	/	/	/	/	/	/	21	/	/	21
السريع	/	/	/	10	/	/	/	/	/	/	/	/	10
المتقارب	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	5	5
المجموع 7	127	115	70	58	53	31	30	27	25	21	15	5	577
نسبة الحرف في كل الشعر	%22,01	%19,93	%12,13	%10,05	%9,19	%5,37	%5,20	%4,68	%4,33	%3,64	%2,60	%0,87	%100

بنيـــــــــة الـــــــروي
4 ـ غـــزل الغـــزل

الروي / البحر	بـــاء	دال	لام	راء	نـــون	قـــاف	ميـــم	جيـــم	تـــاء	فـــاء	سيـــن	حـــاء	همـــزة	عيـــن	كـــاف	الـــف مقصورة	مجموع الأبيات كل بحر
الطويل	73	25	24	4	2	/	9	/	3	/	/	7	4	/	4	/	155
الكامل	4	13	25	11	3	5	8	/	4	/	4	3	/	/		/	80
البسيط	6	4	8	11	10	2	/	19	/	4	/	/	/	/	/	/	64
الخفيف	10	14	6	8	6	10	/	/	/	4	/	/	/	/	/	/	58
السريع	8	/	3	20	4	6	/	/	/	4	3	/	/	4	/	/	52
الوافر	7	12	/	/	/	11	/	/	4	/	3	/	5	/	/	/	42
مجزوء الرمل	/	6	3	/	11	/	4	/	/	/	/	/	/	4	/	/	28
مخلع البسيط	/	/	5	/	5	/	4	/	/	/	/	/	/	/	/	/	14
المنسرح	/	/	2	/	6	/	/	/	4	/	/	/	/	/	/	/	12
المتقارب	11	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	11
مجزوء الكامل	/	/	/	4	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2	6
الرمل	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	4	/	4
المجتث	/	/	/	/	4	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	4
الرجز	/	/	/	/	/	/	/	3	/	/	/	/	/	/	/	/	3
مجزوء الوافر	/	3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	3
مجزوء البسيط	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2
المجموع 16	119	79	76	58	51	34	25	22	15	12	10	10	9	8	8	2	538
نسبة الحرف	%22,12	%14,68	%14,13	%10,78	%9,48	%6,32	%4,65	%4,09	%2,79	%2,23	%1,86	%1,86	%1,67	%1,48	%1,48	%0,37	%99,99

بنية الروي

5 ـ غرض العتاب

الروي / البحر	باء	نون	راء	دال	لام	ميم	قاف	عين	ياء	تاء	فاء	طاء	سين	مجموع الأبيات في كل بحر
الوافر	/	5	24	33	/	/	34	5	9	3	/	/	/	113
الطويل	/	/	31	9	/	22	/	11	15	10	/	/	/	98
الكامل	20	12	/	11	/	/	/	16	/	/	/	/	/	59
البسيط	/	39	/	/	6	7	/	/	/	/	2	/	2	56
الخفيف	17	5	/	/	19	7	2	/	/	/	/	/	/	50
المنسرح	38	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	38
المتقارب	/	/	/	/	24	/	/	/	/	/	/	/	/	24
السريع	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	10	/	/	10
الرمل	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	9	/	9
مجزوء الرمل	/	/	/	/	/	/	/	/	/	3	/	/	/	3
المجموع 10	75	61	55	53	49	36	36	32	24	16	12	9	2	460
نسبة الحرف في كل الشعر	%16,30	%13,26	%11,95	%11,52	%10,65	%7,83	%7,83	%6,96	%5,22	%3,48	%2,61	%1,96	%0,43	%100

بنية الروي

6 ـ عرض آخر

الروي / البحر	دال	نون	باء	راء	قاف	ألف مقصورة	تاء	حاء	لام	واو	مجموع الابيات في كل بحر
الكامل	37	6	/	7	/	/	/	/	5	/	55
الطويل	23	/	/	7	2	/	/	/	/	/	32
المنسرح	/	29	/	/	/	/	/	/	/	/	29
مجزوءالوافر	/	/	17	/	/	/	/	/	/	/	17
السريع	/	/	4	/	/	7	3	/	/	/	14
الخفيف	/	/	7	/	6	/	/	/	/	/	13
الوافر	/	3	/	/	4	/	2	/	/	/	9
المجتث	5	/	/	/	/	/	/	2	/	/	7
المتقارب	4	/	/	1	/	/	/	/	/	/	5
مجزوءالكامل	/	/	/	/	/	/	/	/	/	4	4
البسيط	/	/	/	3	/	/	/	/	/	/	3
مجزوءالرمل	/	/	/	/	/	/	/	3	/	/	3
المجموع 12	69	38	28	18	12	7	5	5	5	4	191
نسبة الحرف في كل الشعر	%36,13	%19,90	%14,66	%9,42	%6,28	%3,66	%2,62	%2,62	%2,62	%2,09	%100

بنيــــة الـــــروي

7 ـ غرض الفخر

الروي / البحر	دال	راء	تاء	نون	مجموع الأبيات في كل بحر
الخفيف	64	/	/	/	64
الطويل	/	45	/	/	45
الكامل	/	/	32	7	39
الرمل	12	/	/	/	12
السريع	/	/	/	4	4
الوافر	3	/	/	/	3
المجموع 6	79	45	32	11	167
نسبة الحرف في كل الشعر	%47,30	%26,95	%19,16	%6,59	%100

بنية الروي

8 ـ غرض الوصف

الروي / البحر	سين	دال	كاف	هاء	جيم	راء	مجموع الابيات في كل بحر
الخفيف	56	/	24	/	/	/	80
الطويل	/	47	/	/	/	/	47
البسيط	/	/	/	9	/	2	11
الوافر	/	/	/	/	6	/	6
الرجز	/	6	/	/	/	/	6
المجموع 5	56	53	24	9	6	2	150
نسبة الحرف في كل الشعر	%37,33	%35,33	%16	%6	%4	%1,33	%99,99

9 ـ غرض الزهد

الروي / البحر	لام	مجموع الابيات فيكل بحر
المنسرح	20	20
المجموع 1	20	20
نسبة الحرف في كل الشعر	%100	%100

جدول عام لتواتر الروي في ديوان البحتري حسب الأغراض الشعرية

الروي / الغرض	دال	لام	باء	راء	نون	ميم	عين	قاف	فاء	سين	حاء	همزة	جيم	هاء	ضاد	كاف	تاء	ألف مقصورة	طاء	ياء	صاد	زاي	خاء	ثاء	واو	غين	مجموع الأبيات في كل غرض
المدح	2001	1758	1634	1600	1081	1125	645	566	488	263	220	235	149	201	189	72	61	90	34	11	30	9	/	/	/	/	12462
الهجاء	70	155	156	161	130	87	51	84	59	41	42	19	57	20	2	28	16	16	14	6	5	6	12	8	/	3	1290
الرثاء	30	127	53	70	58	115	27	15	/	/	25	21	/	/	/	31	5	/	/	/	/	/	/	/	/	/	577
الغزل	78	76	115	58	51	25	8	34	12	10	10	9	22	/	/	8	15	2	/	/	/	/	/	/	/	/	538
العتاب	53	49	75	55	61	36	32	36	12	2	/	/	/	/	/	/	16	/	9	24	/	/	/	/	/	/	460
غرض آخر	66	5	26	18	38	/	/	12	/	/	5	/	/	/	/	/	5	7	/	/	/	/	/	/	4	/	191
الفخر	76	/	/	45	11	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	32	/	/	/	/	/	/	/	/	/	167
الوصف	53	/	/	2	/	/	/	/	/	56	/	/	6	9	/	24	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	150
الزهد	/	20	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	20
المجموع	2434	2190	2067	2009	1430	1338	763	747	611	372	302	284	234	230	191	163	150	115	57	41	35	15	12	8	4	3	15855
نسبة الحرف	%15,35	%13,81	%13,04	%12,67	%9,02	%8,75	%4,81	%4,71	%3,85	%2,35	%1,90	%1,79	%1,48	%1,45	%1,20	%1,03	%0,95	%0,73	%0,36	%0,26	%0,22	%0,09	%0,08	%0,05	%0,03	%0,02	%100

جدول عام لتواتر الروي
حسب طبيعته الصوتية

الطبيعة الصوتية / الروي	مجهور		مهموس	
	مجموع الابيات	النسبة المئوية	مجموع الابيات	النسبة المئوية
الدال	2434	%18,48	/	/
اللام	2190	%16,63	/	/
الباء	2067	%15,70	/	/
الراء	2009	%15,26	/	/
النون	1430	%10,86	/	/
الميم	1388	%10,54	/	/
العين	763	%5,79	/	/
القاف	/	/	747	%27,80
الفاء	/	/	611	%22,74
السين	/	/	372	%13,84
الحاء	/	/	302	%11,24
الهمزة	284	%2,16	/	/
الجيم	234	%1,78	/	/
الهاء	/	/	230	%8,56
الضاد	191	%1,45	/	/
الكاف	/	/	163	%6,07
التاء	/	/	150	%5,58
الف مقصورة	115	%0,87	/	/
الطاء	/	/	57	%2,12
الياء	41	%0,31	/	/
الصاد	/	/	35	%1,30
الزاي	15	%0,11	/	/
الخاء	/	/	12	%0,45
الشاء	/	/	8	%0,3/
الواو	4	%0,03	/	/
الغين	3	% 0,02	/	/
المجموع 26	13168	%99,99	2687	%100

الـــردف فـي ديـــوان البحتــــري

1 ـ حــرف المدّ لــزوم مــا لا يلــزم

نوع الردف / البحر	الردف بالألف: مجموع الأبيات	الردف بالألف: النسبة المئوية	الردف بالواو والياء: مجموع الأبيات	الردف بالواو والياء: النسبة المئوية	الردف بالياء: مجموع الأبيات	الردف بالياء: النسبة المئوية	الردف بالواو: مجموع الأبيات	الردف بالواو: النسبة المئوية
الخفيف	820	%25,88	1054	%36,98	14	%9,59	/	/
الكامل	899	%28,37	518	%18,18	/	/	/	/
الطويل	401	%12,65	493	%17,30	26	%17,81	/	/
الوافر	449	%14,17	385	%13,51	4	%2,74	/	/
البسيط	312	%9,84	175	%6,14	100	%68,49	5	%100
السريع	94	%2,97	117	%4,10	/	/	/	/
المتقارب	125	%3,94	57	%2	2	%1,37	/	/
المنسرح	11	%0,35	20	%0,70	/	/	/	/
مجزوء الكامل	28	%0,88	/	/	/	/	/	/
الهزج	25	%0,79	/	/	/	/	/	/
مجزوء البسيط	5	%0,16	13	0,46	/	/	/	/
الرجز	/	/	12	%0,42	/	/	/	/
مجزوء الرمل	/	/	6	%0,21	/	/	/	/
المجموع 13	3169	%100	2850	%100	146	%100	5	%100

الردف في ديوان البحتري

2 ـ عرض المجلد

لزوم ما لا يلزم

نوع الردف / البحر	الردف بالالف: مجموع الأبيات	الردف بالالف: النسبة المئوية	الردف بالواو والياء: مجموع الأبيات	الردف بالواو والياء: النسبة المئوية	الردف بالياء: مجموع الأبيات	الردف بالياء: النسبة المئوية
الوافر	81	%22,38	64	%34,22	12	%31,58
الخفيف	75	%20,72	22	%11,76	/	/
البسيط	59	%16,30	31	%16,58	5	%13,16
الكامل	60	%16,57	22	%11,76	12	%31,58
الطويل	26	%7,18	39	%20,86	/	/
المتقارب	39	%10,77	9	%4,81	2	%5,26
مجزوء الوصل	16	%4,42	/	/	3	7,89
السريع	2	%0,55	/	/	4	%10,53
مجزوء الكامل	4	%1,11	/	/	/	/
المجموع 9	362	%100	187	%99,99	38	%100

الـــردف فـي ديـوان البحتـري

3 ـ غرض الرثاء   لزوم ما لا يلزم

نوع الردف / البحر	الردف بالألف: مجموع الأبيات	الردف بالألف: النسبة المئوية	الردف بالواو والياء: مجموع الأبيات	الردف بالواو والياء: النسبة المئوية	الردف بالواو: مجموع الأبيات	الردف بالواو: النسبة المئوية
الوافر	4	%5,40	91	%55,83	/	/
الكامل	34	%45,95	24	%14,72	7	%100
الطويل	/	/	32	%19,63	/	/
الخفيف	21	%28,38	/	/	/	/
البسيط	/	/	16	%9,82	/	/
السريع	10	%13,51	/	/	/	/
المتقارب	5	%6,76	/	/	/	/
المجموع 7	74	%100	163	%100	7	%100

المردفة في ديوان البحتري

4 ـ غرض الغزل — لزوم ما لا يلزم

نوع الردف / البحر	المردفة بالألف: مجموع الأبيات	المردفة بالألف: النسبة المئوية	المردفة بالواو والياء: مجموع الأبيات	المردفة بالواو والياء: النسبة المئوية	المردفة بالياء: مجموع الأبيات	المردفة بالياء: النسبة المئوية	المردفة بالواو: مجموع الأبيات	المردفة بالواو: النسبة المئوية
الكامل	36	%25	8	%12,5	/	/	/	/
الوافر	23	%15,97	12	%18,75	/	/	4	%100
الخفيف	30	%20,83	6	%9,38	2	%10,53	/	/
الطويل	10	%6,94	10	%15,62	15	%78,94	/	/
البسيط	14	%9,72	9	%14,06	/	/	/	/
مجزوء الرمل	11	%7,64	4	%6,25	/	/	/	/
السريع	8	%5,56	6	%9,38	/	/	/	/
مخلع البسيط	4	%2,78	5	%7,81	/	/	/	/
المنسرح	8	%5,56	/	/	/	/	/	/
المتقارب	/	/	4	%6,25	/	/	/	/
مجزوء البسيط	/	/	/	/	2	%10,53	/	/
المجموع 11	144	%100	64	%100	19	%100	4	%100

الردف في ديوان البحتري

5 ـ غرض العتاب — لزوم ما لا يلزم

نوع الردف / البحر	الردف بالألف: مجموع الأبيات	الردف بالألف: النسبة المئوية	الردف بالواو والياء: مجموع الأبيات	الردف بالواو والياء: النسبة المئوية	الردف بالياء: مجموع الأبيات	الردف بالياء: النسبة المئوية	الردف بالواو: مجموع الأبيات	الردف بالواو: النسبة المئوية
الوافر	40	%45,98	38	%32,20	/	/	2	%100
الخفيف	5	%5,75	45	%38,14	/	/	/	/
البسيط	2	%2,30	32	%27,12	/	/	/	/
الكامل	24	%27,58	/	/	/	/	/	/
المتقارب	16	%18,39	/	/	/	/	/	/
الطويل	/	/	/	/	5	%100	/	/
مجزوء الرمل	/	/	3	%2,54	/	/	/	/
المجموع 7	87	%100	118	%100	5	%100	2	%100

6 ـ غرض الفخر

الخفيف	18	%28,12	46	%100
الكامل	39	%60,94	/	/
السريع	4	%6,25	/	/
الوافر	3	%4,69	/	/
المجموع 4	64	%100	46	%100

الــردف فــي ديــوان البحتــري

7 ـ غــرض الــوصــف

لــزوم مـــا لا يلـــزم

نوع الردف / البحر	الردف بالألف: مجموع الأبيات	الردف بالألف: النسبة المئوية	الردف بالواو والياء: مجموع الأبيات	الردف بالواو والياء: النسبة المئوية	الردف بالياء: مجموع الأبيات	الردف بالياء: النسبة المئوية
الخفيف	/	/	24	%100	/	/
البسيط	/	/	/	/	9	%100
الوافر	6	%100	/	/	/	/
المجموع 3	6	%100	24	%100	9	%100

8 ـ غــرض آخــــر

الردف بالياء (لزوم ما لا يلزم)

نوع الردف / البحر	الردف بالألف: مجموع الأبيات	الردف بالألف: النسبة المئوية	الردف بالواو والياء: مجموع الأبيات	الردف بالواو والياء: النسبة المئوية	الردف بالياء: مجموع الأبيات	الردف بالياء: النسبة المئوية
الخفيف	4	%30,77	7	%50	2	%50
الوافر	4	%30,77	3	%21,43	/	/
المتقارب	/	/	4	%28,57	/	/
مجزوء الرمل	3	%23,08	/	/	/	/
المجتث	2	%15,38	/	/	/	/
الطويل	/	/	/	/	2	%50
المجموع 6	13	%100	14	%100	4	%100

توزيع الردف في ديوان البحتري
حسب تواتر البحور

لزوم مالا يلزم

نوع الردف / البحر	الردف بالالف: مجموع الابيات	الردف بالالف: النسبة المئوية	الردف بالواو والياء: مجموع الابيات	الردف بالواو والياء: النسبة المئوية	الردف بالياء: مجموع الابيات	الردف بالياء: النسبة المئوية	الردف بالواو: مجموع الابيات	الردف بالواو: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الخفيف	973	%24,83	1204	%34,43	18	%8,15	/	/	2195	%28,79
الكامل	1092	%27,86	572	%16,58	12	%5,43	7	%38,89	1683	%22,07
الوافر	610	%15,57	593	%17,19	16	%7,24	6	%33,33	1225	%16,07
الطويل	437	%11,15	574	%16,64	48	%21,72	/	/	1059	%13,89
البسيط	387	%9,87	263	%7,62	114	%51,58	5	%27,78	769	%10,09
المتقارب	185	%4,72	74	%2,14	4	%1,81	/	/	263	%3,45
السريع	118	%3,01	123	%3,57	4	%1,81	/	/	245	%3,21
مجزوء الرمل	30	%0,77	13	% 0,38	3	%1,36	/	/	46	%0,60
المنسرح	19	0,48	20	%0,58	/	/	/	/	39	%0,51
مجزوء الكامل	32	%0,82	/	/	/	/	/	/	32	%0,42
الهزج	25	%0,64	/	/	/	/	/	/	25	%0,33
مجزوء البسيط	5	%0,13	13	%0,38	2	%0,90	/	/	20	%0,26
الرجز	7	/	12	%0,35	/	/	/	/	12	%0,16
مخلع البسيط	4	%0,10	5	%0,14	/	/	/	/	9	%0,12
المجتث	2	%0,05	/	/	/	/	/	/	2	%0,03
المجموع 15	3919	%100	3466	%100	221	%100	18	%100	7624	%100

نوع الردف

1 ـ حرف المد

نوع الردف / البحر	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد: مجموع الابيات	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد: النسبة المئوية	بين الردف وانقضاء البيت حرفان: مجموع الابيات	بين الردف وانقضاء البيت حرفان: النسبة المئوية	بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة احرف: مجموع الابيات	بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة احرف: النسبة المئوية	المجموع العام للبحر	النسبة العامة
الخفيف	/	/	1888	%38,39	/	/	1888	%30,60
الكامل	/	/	1137	%23,12	٤٨٠	%25,13	1417	%22,97
الطويل	/	/	285	%5,79	635	%57	920	%14,91
الوافر	/	/	838	%17,04	/	/	838	%13,58
البسيط	–	–	592	%11,49	/	/	592	%9,59
السريع	111	%100	38	%0,77	62	%5,57	211	%3,42
المتقارب	/	/	59	%1,20	125	%11,22	184	%2,98
المنسرح	/	/	31	%0,63	/	/	31	%0,50
مجزوء الكامل	/	/	28	%0,57	/	/	28	%0,45
الهزج	/	/	25	%0,51	/	/	25	%0,41
مجزوء البسيط	/	/	18	%0,37	/	/	18	%0,29
الرجز	/	/	/	/	12	%1,08	12	%0,20
مجزوء الرمل	/	/	6	%0,12	/	/	6	%0,10
المجموع 13	111	%100	4945	%100	1114	%100	6170	%100

نوع الردف

2 ـ غرض الهجاء

نوع الردف / البحر	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد: مجموع الابيات	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد: النسبة المئوية	بين الردف وانقضاء البيت حرفان: مجموع الابيات	بين الردف وانقضاء البيت حرفان: النسبة المئوية	بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة أحرف: مجموع الابيات	بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة أحرف: النسبة المئوية	المجموع العام للبحر	النسبة العامة
الوافر	/	/	157	%27,89	/	/	157	%26,75
الخفيف	/	/	97	%17,23	/	/	97	%16,52
البسيط	/	/	95	%16,87	/	/	95	%16,18
الكامل	/	/	94	%16,70	/	/	94	%16,01
الطويل	/	/	58	%10_30	7	%29,17	65	%11,07
المتقارب	/	/	33	%5,86	17	%70,83	50	%8_52
مجزوء الرمل	/	/	19	%3,37	/	/	19	%3,24
السريع	/	/	6	%1,06	/	/	6	%1,02
مجزوء الكامل	/	/	4	%0,71	/	/	4	%0,68
المجموع 9	/	/	563	%99,99	24	%100	587	%99,99

نـوع الـردف

3 ـ غـرض الـرثـاء

نوع الردف / البحر	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد: مجموع الأبيات	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد: النسبة المئوية	بين الردف وانقضاء البيت حرفان: مجموع الأبيات	بين الردف وانقضاء البيت حرفان: النسبة المئوية	بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة احرف: مجموع الأبيات	بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة احرف: النسبة المئوية	المجموع العام للبحر	النسبة العامة
الوافر	/	/	95	%38,93	/	/	95	%38,93
الكامل	/	/	65	%26,64	/	/	65	%26,64
الطويل	/	/	32	%13,11	/	/	32	%13,11
الخفيف	/	/	21	%8,61	/	/	21	%8,61
البسيط	/	/	16	%6,56	/	/	16	%6,56
السريع	/	/	10	%4,1	/	/	10	%4,1
المتقارب	/	/	5	%2,05	/	/	5	%2,05
المجموع 7	/	/	244	%100	/	/	244	%100

4ـ غـرض الغـزل

نوع الردف / البحر	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد: مجموع الأبيات	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد: النسبة المئوية	بين الردف وانقضاء البيت حرفان: مجموع الأبيات	بين الردف وانقضاء البيت حرفان: النسبة المئوية	بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة احرف: مجموع الأبيات	بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة احرف: النسبة المئوية	المجموع العام للبحر	النسبة العامة
الكامل	/	/	44	%19,82	/	/	44	%19,05
الوافر	/	/	39	%17,57	/	/	39	%16,88
الخفيف	/	/	38	%17,12	/	/	38	%16,45
الطويل	/	/	32	%14,41	3	%33,33	35	%15,15
البسيط	/	/	23	%10,36	/	/	23	%9,96
مجزوء الرمل	/	/	15	%6,76	/	/	15	%6,49
السريع	/	/	8	%3,60	6	%66,67	14	%6,06
مخلع البسيط	/	/	9	%4,05	/	/	9	%3,90
المنسرح	/	/	8	%3,60	/	/	8	%3,46
المتقارب	/	/	4	%1,80	/	/	4	%1,73
مجزوء البسيط	/	/	2	%0,90	/	/	2	%0,86
المجموع 11	/	/	222	%99,99	9	%100	231	%99,99

نوع الردف

5 ـ غرض العتاب

نوع الردف / البحر	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد		بين الردف وانقضاء البيت حرفان		بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة احرف		المجموع العام للبحر	النسبة العامة
	مجموع الابيات	النسبة المئوية	مجموع الابيات	النسبة المئوية	مجموع الابيات	النسبة المئوية		
الوافر	/	/	80	%43,48	/	/	80	%37,74
الخفيف	/	/	50	%27,17	/	/	50	%23,58
البسيط	/	/	34	%18,48	/	/	34	%16,04
الكامل	/	/	12	%6,52	12	%42,86	24	%11,32
المتقارب	/	/	/	/	16	%57,14	16	%7,55
الطويل	/	/	5	%2,72	/	/	5	%2,36
مجزوء الرمل	/	/	3	%1,63	/	/	3	%1,41
المجموع 7	/	/	184	%100	28	%100	212	%100

6 ـ غرض الفخر

نوع الردف / البحر	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد		بين الردف وانقضاء البيت حرفان		بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة احرف		المجموع العام للبحر	النسبة العامة
	مجموع الابيات	النسبة المئوية	مجموع الابيات	النسبة المئوية	مجموع الابيات	النسبة المئوية		
الخفيف	/	/	64	%58,18	/	/	64	%58,18
الكامل	/	/	39	%35,45	/	/	39	%35,45
السريع	/	/	4	%3,64	/	/	4	%3,64
الوافر	/	/	3	%2,73	/	/	3	%2,73
المجموع 4	/	/	110	%100	/	/	110	%100

نوع الردف

7 ـ غرض الوصف

نوع الردف / البحر	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد: مجموع الابيات	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد: النسبة المئوية	بين الردف وانقضاء البيت حرفان: مجموع الابيات	بين الردف وانقضاء البيت حرفان: النسبة المئوية	بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة احرف: مجموع الابيات	بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة احرف: النسبة المئوية	المجموع العام للبحر	النسبة العامة
الخفيف	/	/	24	%61,54	/	/	24	%61,54
البسيط	/	/	9	%23,08	/	/	9	%23,08
الوافر	/	/	6	%15,38	/	/	6	%15,38
المجموع 3	/	/	39	%100	/	/	39	%100

8 ـ غرض الحب

نوع الردف / البحر	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد: مجموع الابيات	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد: النسبة المئوية	بين الردف وانقضاء البيت حرفان: مجموع الابيات	بين الردف وانقضاء البيت حرفان: النسبة المئوية	بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة احرف: مجموع الابيات	بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة احرف: النسبة المئوية	المجموع العام للبحر	النسبة العامة
الخفيف	/	/	13	%48,15	/	/	13	%41,94
الوافر	/	/	7	%25,92	/	/	7	%22,58
المتقارب	4	%100	/	/	/	/	4	%12,90
مجزوء الرمل	/	/	3	%11,11	/	/	3	%9,68
الطويل	/	/	2	%7,41	/	/	2	%6,45
المجتث	/	/	2	%7,41	/	/	2	%6,45
المجموع 6	4	%100	27	%100	/	/	31	%100

جدول عام لنوع الردف في ديوان البحتري حسب تواتر البحور

نوع الردف / البحر	بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد		بين الردف وانقضاء البيت حرفان		بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة احرف		المجموع العام للبحر	النسبة العامة
	مجموع الابيات	النسبة المئوية	مجموع الابيات	النسبة المئوية	مجموع الابيات	النسبة المئوية		
الخفيف	/	/	2195	%34,62	/	/	2195	%29
الكامل	/	/	1391	%21,94	292	%25,64	1683	%22,24
الوافر	/	/	1225	%19,32	/	/	1225	%16,18
الطويل	/	/	414	%6,53	645	%54,17	1059	%13,62
البسيط	/	/	769	%12,13	/	/	769	%9,80
المتقارب	4	%3,46	101	%1,59	158	%13,87	263	%3,47
السريع	111	%96,52	74	%1,17	60	%5,27	245	%3,24
مجزوء الرمل	/	/	46	%0,73	/	/	46	%0,61
المنسرح	/	/	39	%0,62	/	/	39	%0,52
مجزوء الكامل	/	/	32	%0,50	/	/	32	%0,42
الهزج	/	/	25	%0,39	/	/	25	%0,33
مجزوء البسيط	/	/	20	%0,32	/	/	20	0,26
الرجز	/	/	/	/	12	%1,05	12	%0,16
مخلع البسيط	/	/	9	%0,14	/	/	9	%0,12
المجموع 14	115	%100	6340	%100	1169	%100	7624	%100

نـــــوع التأسيـــس

1 ـ غــــرض المـــدح

نوع التأسيس / البحر	بين التأسيس وانقضاء البيت حرفان		بين التأسيس وانقضاء البيت ثلاثة أحرف		بين التأسيس وانقضاء البيت أربعة أحرف		المجموع العام للبحر	النسبة العامة
	مجموع الأبيات	النسبة المئوية	مجموع الأبيات	النسبة المئوية	مجموع الأبيات	النسبة المئوية		
الطويل	/	/	811	%72,54	/	/	811	%69,43
الكامل	/	/	295	%26,39	/	/	295	%25,26
البسيط	/	/	/	/	40	%80	40	%3,43
المنسرح	/	/	/	/	10	%20	10	%0,86
السريع	/	/	8	%0,71	/	/	8	%0,68
المتقارب	/	/	4	%0,36	/	/	4	%0,34
المجموع 6	/	/	1118	%100	50	%100	1168	%100

2 ـ غــــرض الرثـــــاء

الطويل	/	/	181	%100	/	/	181	%100
المجموع 1	/	/	181	%100	/	/	181	%100

نوع التأسيس

3 ـ غرض الهجاء

نوع التأسيس / البحر	بين التأسيس وانقضاء البيت حرفان		بين التأسيس وانقضاء البيت ثلاثة احرف		بين التأسيس وانقضاء البيت أربعة أحرف		المجموع العام للبحر	النسبة العامة
	مجموع الابيات	النسبة المئوية	مجموع الابيات	النسبة المئوية	مجموع الابيات	النسبة المئوية		
الطويل	/	/	89	%57,79	/	/	89	%57,05
الكامل	/	/	26	%16,88	/	/	26	%16,67
المتقارب	/	/	24	%15,58	/	/	24	%15,39
السريع	/	/	13	%8,44	/	/	13	%8,33
مجزوءالوجز	/	/	/	/	2	%100	2	%1,28
مجزوءالخفيف	/	/	2	%1,30	/	/	2	%1,28
المجموع 6	/	/	154	%99,99	2	%100	156	%100

نـــوع التـأسيـــس

4 ـ غـــرض الحـــر

نوع التأسيس / البحر	بين التأسيس وانقضاء البيت حرفان: مجموع الأبيات	بين التأسيس وانقضاء البيت حرفان: النسبة المئوية	بين التأسيس وانقضاء البيت ثلاثة أحرف: مجموع الأبيات	بين التأسيس وانقضاء البيت ثلاثة أحرف: النسبة المئوية	بين التأسيس وانقضاء البيت أربعة أحرف: مجموع الأبيات	بين التأسيس وانقضاء البيت أربعة أحرف: النسبة المئوية	المجموع العام للبحر	النسبة العامة
الكامل	/	/	43	%91,49	/	/	43	%91,49
السريع	/	/	4	%8,51	/	/	4	%8,51
المجموع 2	/	/	47	%100	/	/	47	%100

5 ـ غـــرض الغـــزل

الطويل	/	/	40	%88,89	/	/	46	%88,89
الكامل	/	/	5	%11,11	/	/	5	%11,11
المجموع 2	/	/	45	%100	/	/	45	%100

6 ـ غـــرض العتـــاب

الكامل	/	/	27	%64,29	/	/	27	%64,29
الطويل	/	/	15	%35,71	/	/	15	%35,71
لمجموع 2	/	/	42	%100	/	/	42	%100

جدول عام لنوع التأسيس في ديوان البحتري
حسب تواتر البحور

نوع التأسيس / البحر	بين التأسيس وانقضاء البيت حرفان		بين التأسيس وانقضاء البيت ثلاثة أحرف		بين التأسيس وانقضاء البيت أربعة أحرف		المجموع للبحر	النسبة العامة
	مجموع الابيات	النسبة المئوية	مجموع الأبيات	النسبة المئوية	مجموع الأبيات	النسبة المئوية		
الطويل	/	/	1136	%71,58	/	/	1136	%69,31
الكامل	/	/	396	%24,95	/	/	396	%24,16
البسيط	/	/	/	/	40	%76,92	40	%2,44
المتقارب	/	/	28	%1,76	/	/	28	%1,71
السريع	/	/	25	%1,58	/	/	25	%1,53
المنسرح	/	/	/	/	10	%19,23	10	%0,61
مجزوء الرجز	/	/	/	/	2	%3,85	2	%0,12
مجزوء الخفيف	/	/	2	%0,13	/	/	2	%0,12
المجموع 8	/	/	1587	%100	52	%100	1639	%100

التأسيس في ديوان البحتري

1 ـ غرض المدح

البحر	مجموع الابيات	النسبة المئوية
الطويل	811	%69,43
الكامل	295	%25,26
البسيط	40	%3,43
المنسرح	10	%0,86
السريع	8	%0,68
المتقارب	4	%0,34
المجموع 6	1168	%100

2 ـ غرض الرثاء

الطويل	181	%100
المجموع 1	181	%100

التأسيس في ديوان البحتري

3 ـ غرض الهجاء

البحر	مجموع الابيات	النسبة المئوية
الطويل	89	%57,05
الكامل	26	%16,67
المتقارب	24	%15,39
السريع	13	%8,33
مجزوء الرجز	2	%1,28
مجزوء الخفيف	2	%1,28
المجموع 6	156	%100

4 ـ غرض الخمر

الكامل	43	%91,49
السريع	4	%6,51
المجموع 2	47	%100

التأسيس في ديوان البحتري

5 ـ غرض الغزل

البحر	مجموع الابيات	النسبة المئوية
الطويل	40	%88,89
الكامل	5	%11,11
المجموع 2	45	%100

6 ـ غرض العتاب

الكامل	27	%64,29
الطويل	15	%35,71
المجموع 2	42	%100

جدول عام للتأسيس في ديوان البحتري حسب تواتر البحور

البحر	المجموع العام للابيات	النسبة العامة
الطويل	1136	%69,31
الكامل	396	%24,16
البسيط	40	%2,44
المتقارب	28	%1,71
السريع	25	%1,53
المنسرح	10	%0,61
مجزوء الرجز	2	%0,12
مجزوءالخفيف	2	%0,12
المجموع 8	1639	%100

نـوع الوصـل

1 - حروف الخدم

نوع الوصل / البحر	الوصل بالألف: الأبيات	الوصل بالألف: النسبة المئوية	الوصل بالياء: الأبيات	الوصل بالياء: النسبة المئوية	الوصل بالواو: الأبيات	الوصل بالواو: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة	الوصل بالهاء: الأبيات	الوصل بالهاء: النسبة المئوية	الوصل بالكاف: الأبيات	الوصل بالكاف: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الطويل	480	%25,40	1435	%26,79	697	%32,62	2612	%27,84	970	%38,13	/	/	970	%37,05
الكامل	490	%25,92	1564	%29,20	450	%21,06	2504	%26,68	373	14,66	/	/	373	%14,25
الخفيف	360	%19,05	1013	%18,91	404	%18,91	1777	%18,94	468	%18,40	3	%4,05	471	%17,99
البسيط	370	%19,58	631	%11,78	320	%14,97	1321	%14,08	104	%4,09	/	/	104	%3,97
الوافر	152	%8,04	530	%9,90	159	%7,44	841	%8,96	/	/	/	/	/	/
المنسرح	/	/	44	%0,82	26	%1,22	70	%0,75	303	%11,91	11	%14,86	314	%11,99
السريع	4	%0,21	100	%1,87	18	%0,84	122	%1,30	96	%3,77	/	/	96	%3,67
المتقارب	30	%1,59	35	%0,65	5	%0,23	70	%0,75	168	%6,60	//	/	168	%6,42
مجزوءالكامل	/	/	/	/	/	/	/	/	27	%1,06	54	%72,97	81	%3,09
الرجز	/	/	2	%0,04	/	/	2	%0,02	35	%1,38	/	/	35	%1,34
الهزج	4	%0,21	/	/	21	%0,98	25	%0,27	/	/	/	/	/	/
مخلع البسيط	/	/	/	/	19	%0,89	19	%0,20	/	/	/	/	/	/
مجزوءالبسيط	/	/	/	/	18	%0,84	18	%0,19	/	/	/	/	/	/
مجزوءالرمل	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	6	%8,11	6	%0,23
المجتث	/	/	2	%0,04	/	/	2	%0,02	/	/	/	/	/	/
المجموع	1890	%100	5356	%100	2137	%100	9383	%100	2544	%100	74	%99,99	2618	%100

نسيج الوصل

2 ـ حروف الهجاء

نوع الوصل / البحر	الوصل بالألف: الابيات	الوصل بالألف: النسبة المئوية	الوصل بالياء: الابيات	الوصل بالياء: النسبة المئوية	الوصل بالواو: الابيات	الوصل بالواو: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة	الوصل بالهاء: الابيات	الوصل بالهاء: النسبة المئوية	الوصل بالكاف: الابيات	الوصل بالكاف: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الطويل	10	%6,62	131	%21,33	28	%17,83	169	%18,33	28	%11,52	/	/	28	%1124
الوافر	44	%29,14	82	%13,36	39	%24,84	165	%17,90	2	%0,82	/	/	2	%0,80
البسيط	15	%9,93	105	%17,10	26	%16,56	146	%15,83	20	%8,23	/	/	20	%8,03
المتقارب	27	%17,88	44	%7,17	17	%10,83	88	%9,54	62	%25,51	/	/	62	%24,90
الكامل	12	%7,95	80	%13,03	28	%17,83	120	%13,02	8	%3,29	/	/	8	%3,21
المنسرح	7	%4,64	63	%10,26	/	/	70	%7,59	56	%23,05	/	/	56	%22,49
الخفيف	18	%11,92	73	%11,89	14	%8,92	105	%11,39	14	%5,76	4	%66,67	18	%7,23
السريع	15	%9,93	16	%2,61	3	%1,91	34	%3,69	21	%8,64	/	/	21	%8,43
مجزوء الوصل	/	/	10	%1,63	/	/	10	%1,08	12	%4,94	/	/	12	%4,82
الرجز	/	/	/	/	/	/	/	/	6	%2,47	/	/	6	%2,41
مجزوء الكامل	/	/	2	%0,32	/	/	2	%0,22	2	%0,82	2	%33,33	4	%1,61
مجزوء الرجز	/	/	/	/	/	/	/	/	5	%2,06	/	/	5	%2,01
مجزوء الخفيف	/	/	4	%0,65	2	%1,27	6	%0,65	7	%2,88	/	/	7	%2,81
المديد	/	/	4	%o,65	/	/	4	%0,43	/	/	/	/	/	/
الرمل	3	%1,99	/	/	/	/	3	%0,32	/	/	/	/	/	/
المجموع 15	151	%100	614	%100	157	%99,99	922	%99,99	243	%99,99	6	%100	249	%99,99

نــــوع الوصـــــل
3 ـ غـــــرض الغــــزل

نوع الوصل / البحر	الوصل بالألف: الابيات	الوصل بالألف: النسبة المئوية	الوصل بالياء: الابيات	الوصل بالياء: النسبة المئوية	الوصل بالواو: الابيات	الوصل بالواو: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة	الوصل بالهاء: الابيات	الوصل بالهاء: النسبة المئوية	الوصل بالكاف: الابيات	الوصل بالكاف: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الطويل	22	%33,85	84	%26,67	44	%33,59	150	%29,35	5	%21,74	/	/	5	%18,52
الكامل	/	/	61	%19,36	15	%11,45	76	%14,87	4	%17,39	/	/	4	%14,81
البسيط	5	%7,69	37	%11,75	19	%14,50	61	%11,94	3	%13,04	/	/	3	%11,11
الخفيف	16	%24,61	27	%8,57	15	%11,45	58	%11,35	/	/	/	/	/	/
السريع	4	%6,15	31	%9,84	8	%6,11	43	%8,41	9	%39,13	/	/	9	%33,33
الوافر	5	%7,69	27	%8,57	10	%7,63	42	%8,22	/	/	/	/	/	/
مجزوء الرمل	/	/	24	%7,62	4	%3,05	28	%5,48	/	/	/	/	/	/
مخلع البسيط	/	/	9	%2,86	5	%3,82	14	%2,74	/	/	/	/	/	/
المنسرح	4	%6,15	6	%1,90	/	/	10	%1,96	2	%8,70	/	/	2	%7,41
المتقارب	—	—	/—	/	11	%8,40	11	%2,15	/	/	/	/	/	/
مجزوء الكامل	2	%3,08	/	/	/	/	2	%0,39	/	/	4	%100	4	%14,81
الرمل	4	%6,15	/	/	/	/	4	%0,78	/	/	/	/	/	/
المجتث	/	/	4	%1,27	/	/	4	%0,78	/	/	/	/	/	/
الرجز	3	%4,62	/	/	/	/	3	%0,59	/	/	/	/	/	/
مجزوء الوافر	/	/	3	%0,95	/	/	3	%0,59	/	/	/	/	/	/
مجزوء البسيط	/	/	2	%0,63	/	/	2	%0,39	/	/	/	/	/	/
المجموع	65	%99,99	315	%99,99	131	%100	511	%99,99	23	%100	4	%100	27	%99,99

نوع الوصل

غرض الرثاء

نوع الوصل / البحر	الوصل بالألف: الأبيات	الوصل بالألف: النسبة المئوية	الوصل بالياء: الأبيات	الوصل بالياء: النسبة المئوية	الوصل بالواو: الأبيات	الوصل بالواو: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة	الوصل بالهاء: الأبيات	الوصل بالهاء: النسبة المئوية	الوصل بالكاف: الأبيات	الوصل بالكاف: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الطويل	/	/	160	%61,54	49	%33,11	209	%41,55	74	%100	/	/	74	%100
الكامل	31	%32,63	35	%13,46	34	%22,97	100	%19,88	/	/	/	/	/	/
الوافر	/	/	50	%19,23	45	%30,41	95	%18,89	/	/	/	/	/	/
البسيط	43	%45,26	/	/	20	%13,51	63	%12,52	/	/	/	/	/	/
الخفيف	21	%22,11	/	/	/	/	21	%4,17	/	/	/	/	/	/
السريع	/	/	10	%3,85	/	/	10	%1,99	/	/	/	/	/	/
المتقارب	/	/	5	%1,92	/	/	5	%0,99	/	/	/	/	/	/
المجموع	95	%100	260	%100	148	%100	503	%99,99	74	%100	/	/	74	%100

نــــوع الوصــــل

8 ـ غــرض العتــابــ

نوع الوصل / البحر	الوصل بالالف		الوصل بالياء		الوصل بالواو		المجموع العام	النسبة العامة	الوصل بالهاء		الوصل بالكاف		المجموع العام	النسبة العامة
	الابيات	النسبة المئوية	الابيات	النسبة المئوية	الابيات	النسبة المئوية			الابيات	النسبة المئوية	الابيات	النسبة المئوية		
الوافر	5	%10	108	%45,19	/	/	113	%30,96	/	/	/	/	/	/
الطويل	18	%36	24	%10,04	56	%42,42	98	%26,85	/	/	/	/	/	/
الكامل	12	%24	35	%14,64	/	/	47	%12,88	12	%40	/	/	12	%40
البسيط	/	/	39	%16,32	17	%12,88	/	/	/	/	/	/	/	/
الخفيف	5	%10	33	%13,81	12	%9,09	50	%13,70	/	/	/	/	/	/
المنسرح	/	/	/	/	36	%27,27	36	%9,86	2	%6,67	/	/	2	%6,67
المتقارب	/	/	/	/	8	%6,06	8	%2,19	16	%53,33	/	/	16	%53,33
السريع	10	%20	/	/	/	[illegible]	10	%2.74	/	/	/	/	/	/
مجزوء الرمل	/	/	/	/	3	%2,27	3	%0,82	/	/	/	/	/	/
المجموع	50	%100	239	%100	132	%99,99	365	%100	30	%100	/	/	30	%100

نوع الوصل

6 ـ حرف آخر

البحر	الوصل بالالف: الابيات	الوصل بالالف: النسبة المئوية	الوصل بالياء: الابيات	الوصل بالياء: النسبة المئوية	الوصل بالواو: الابيات	الوصل بالواو: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة	الوصل بالهاء: الابيات	الوصل بالهاء: النسبة المئوية	الوصل بالكاف: الابيات	الوصل بالكاف: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الكامل	/		49	%48,51	6	%25	55	%35,71	1	/	/	/	/	/
الطويل	/	/	27	%26,73	5	%20,83	32	%20,78	/	/	/	/	/	/
المنسرح	/	/	/	/	/	/	/	/	29	%100	/	/	29	%100
مجزوء الوافر	17	%58,62	/	/	/	/	17	%11,04	/	/	/	/	/	/
السريع	7	%24,14	4	%3,96	3	%12,5	14	%9,09	/	/	/	/	/	/
الخفيف	/	/	6	%5,94	7	%29,17	13	%8,44	/	/	/	/	/	/
الوافر	2	%6,90	4	%3,96	3	%12,5	9	%5,84	/	/	/	/	/	/
المجتث	/	/	7	%6,93	/	/	7	%4,55	/	/	/	/	/	/
المتقارب	/	/	1	%0,99	/	/	1	%0,65	/	/	/	/	/	/
مجزوء الرمل	/	/	3	%2,97	/	/	3	%1,95	/	/	/	/	/	/
البسيط	3	%10,34	/	/	/	/	3	%1,95	/	/	/	/	/	/
المجموع	29	%100	101	%99,99	24	%100	154	%100	29	%100	/	/	29	%100

نوع الوصل

7 ـ حرف الوصل

نوع الوصل / البحر	الوصل بالالف		الوصل بالياء		الوصل بالواو		المجموع العام	النسبة العامة	الوصل بالهاء		الوصل بالكاف		المجموع العام	النسبة العامة
	الابيات	النسبة المئوية	الابيات	النسبة المئوية	الابيات	النسبة المئوية			الابيات	النسبة المئوية	الابيات	النسبة المئوية		
الخفيف	/	/	80	%77,67	/	/	80	%53,33	/	/	/	/	/	/
الطويل	6	%100	/	/	41	%100	47	%31,33	/	/	/	/	/	/
البسيط	/	/	11	%10,68	/	/	11	%7,33	/	/	/	/	/	/
الوافر	/	- /	6	%5,82	/	/	6	%4	/	/	/	/	/	/
الرجز	/	/	6	%5,82	/	/	6	%4	/	/	/	/	/	/
المجموع	6	%100	103	%99,99	41	%100	150	%99,99	/	/	/	/	/	/

نوع الوصل

8 ـ غرض الفخر

نوع الوصل / البحر	الوصل بالألف: الأبيات	الوصل بالألف: النسبة المئوية	الوصل بالياء: الأبيات	الوصل بالياء: النسبة المئوية	الوصل بالواو: الأبيات	الوصل بالواو: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة	الوصل بالهاء: الأبيات	الوصل بالهاء: النسبة المئوية	الوصل بالكاف: الأبيات	الوصل بالكاف: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الخفيف	46	%100	18	%17,14	/	/	18	%16,51	/	/	/	/	/	/
الطويل	/	/	45	%42,86	/	/	45	%41,28	/	/	/	/	/	/
الكامل	/	/	39	%37,14	/	/	39	%35,78	/	/	/	/	/	/
السريع	/	/	/	/	4	%100	4	%3,67	/	/	/	/	/	/
الوافر	/	/	3	%2,86	/	/	3	%2,75	/	/	/	/	/	/
المجموع	46	%100	105	%100	4	%100	109	%99,99	/	/	/	/	/	/

9 ـ غرض الزهد

المنسرح	/	/	/	/	20	%100	20	%100	/	/	/	/	/	/
المجموع	/	/	/	/	20	%100	20	%100	/	/	/	/	/	/

نــوع الــوصــل
جــدول عــام حســب شــواعــر البحــور

نوع الوصل / البحر	الوصل بالالف: الابيات	الوصل بالالف: النسبة المئوية	الوصل بالياء: الابيات	الوصل بالياء: النسبة المئوية	الوصل بالواو: الابيات	الوصل بالواو: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة المئوية	الوصل بالهاء: الابيات	الوصل بالهاء: النسبة المئوية	الوصل بالكاف: الابيات	الوصل بالكاف: النسبة المئوية	المجموع	النسبة المئوية	المجموع العام	النسـ العام
الطويل	536	%22,98	1906	%26,87	920	%32,93	3362	%27,51	1077	%36,59	/	/	1077	%35,58	4439	29,12
الكامل	545	%23,37	1863	%26,27	533	%19,08	2941	%24,07	397	%13,49	/	/	397	%13,12	3338	21,89
الخفيف	466	%19,98	1250	17,62	452	%16,18	2168	%17,74	482	%16,38	7	%8,33	489	%16,12	2657	17,43
البسيط	436	%18,70	823	%11,60	402	%14,39	1661	%13,59	127	%4,32	/	/	127	%4,20	1788	11,73
الوافر	208	%8,92	810	%11,42	256	%9,16	1274	%10,43	2	%0,07	/	/	2	%0,07	1276	%8,37
المنسرح	11	%0,47	113	%1,59	82	%2,93	206	%1,69	392	%13,32	11	%13,10	403	%13,31	609	%3,99
المتقارب	57	%2,44	85	%1,20	41	%1,47	183	%1,50	246	%8,36	/	/	246	%8,13	429	%2,81
السريع	40	%1,72	161	%2,27	36	%1,29	237	%1,94	126	%4,28	/	/	126	%4,16	363	%2,38
مجزوء الكامل	2	%0,09	2	%0,03	/	/	4	%0,03	29	%0,98	60	%71,43	89	%2,94	93	%0,61
مجزوء الرمل	/	/	37	%0,52	7	%0,25	44	%0,36	12	%0,41	6	%7,14	18	%0,59	62	%0,41
الرجز	3	%0,13	8	%0,11	/	/	11	%0,09	41	%1,39	/	/	41	%1,35	52	%0,34
مخلع البسيط	/	/	9	%0,13	24	%0,86	33	%0,27	/	/	/	/	/	/	33	%0,22
الهزج	4	%0,17	/	/	21	%0,75	25	%0,20	/	/	/	/	/	/	25	%0,16
مجزوء البسيط	/	/	2	%0,03	18	%0,64	20	%0,16	/	/	/	/	/	/	20	%0,13
مجزوء الوافر	17	%0,73	3	%0,04	/	/	20	%0,16	/	/	/	/	/	/	20	%0,13
المجتث	/	/	13	%0,18	—	/	13	%0,11	/	/	/	/	/	/	13	%0,09
مجزوء الخفيف	/	/	4	%0,06	2	%0,07	6	%0,05	7	%0,24	/	/	7	%0,23	13	%0,09
الرمل	7	%0,30	/	/	/	/	7	%0,06	/	/	/	/	/	/	7	%0,04
مجزوء الرجز	/	/	/	/	/	/	/	/	5	%0,17	/	/	5	%0,17	5	%0,03
المديد	/	/	4	%0,06	/	/	4	%0,03	/	/	/	/	/	/	4	%0,29
المجموع	2332	%100	7093	%100	2794	%100	12219	%99,99	2943	%100	84	%100	3027	%100	15246	99,99

نوع الخروج

1 ـ غرض المدح

نوع الخروج / البحر	الخروج بالالف: الابيات	الخروج بالالف: النسبة المئوية	الخروج بالياء: الابيات	الخروج بالياء: النسبة المئوية	الخروج بالواو: الابيات	الخروج بالواو: النسبة المئوية	المجمع العام	النسبة العامة
الطويل	507	%70,81	132	%26,45	4	%2,88	643	%47,49
الكامل	40	%5,59	235	%47,09	64	%46,04	339	%25,04
المتقارب	93	%12,99	70	14,03	/	/	163	%12,04
البسيط	/	/	22	%4,41	71	%51,08	93	%6,87
السريع	22	%3,07	40	%8,01	/	/	62	%4,58
المنسرح	42	%5,87	/	/	/	/	42	%3,10
الرجز	12	%1,67	/	/	/	/	12	%0,88
المجموع 7	716	%100	499	%100	139	%100	1354	%100

نوع الخروج
8 ـ غرض الهجاء

نوع الخروج البحر	الخروج بالالف		الخروج بالياء		الخروج بالواو		المجموع العام	النسبة العامة
	الابيات	النسبة المئوية	الابيات	النسبة المئوية	الابيات	النسبة المئوية		
	7	%22,58	10	%83,33	3	%100	20	%43,47
المتقارب	7	%22,58	/	/	/	/	7	%15,22
الطويل	7	%22,58	/	/	/	/	7	%15,22
المنسرح	5	%16,13	/	/	/	/	5	%10,87
السريع	3	%9,68	/	/	/	/	3	%6,52
مجزوءالخفيف	/	/	2	%16,67	/	/	2	%4,35
الكامل	2	%6,45	/	/	/	/	2	%4,35
مجزوءالرجز	31	%100	12	%100	3	%100	46	%100
المجموع 7								

نوع الخروج

3 ـ غرض العتاب

نوع الخروج البحر	الخروج بالالف: الابيات	الخروج بالالف: النسبة المئوية	الخروج بالياء: الابيات	الخروج بالياء: النسبة المئوية	الخروج بالواء: الابيات	الخروج بالواء: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
المتقارب	/	/	/	/	16	%88,89	16	%53,33
الكامل	/	/	12	%100	/	/	12	%40
المنسرح	/	/	/	/	2	%11,11	2	%6,67
المجموع 3	/	/	12	%100	18	%100	30	%100

4 ـ غرض الغزل

نوع الخروج البحر	الخروج بالالف: الابيات	الخروج بالالف: النسبة المئوية	الخروج بالياء: الابيات	الخروج بالياء: النسبة المئوية	الخروج بالواء: الابيات	الخروج بالواء: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
السريع	/	/	6	%66,67	3	%42,86	9	%47,37
الكامل	/	/	/	/	4	%57,14	4	%21,05
الطويل	3	%100	/	/	/	/	3	%15,79
البسيط	/	/	3	%33,33	/	/	3	%15,79
المجموع 4	3	%100	9	%100	7	%100	19	%100

الخروج في ديوان البحتري

جدول عام حسب تواتر البحور

نوع الخروج	الخروج بالالف: الابيات	الخروج بالالف: النسبة المئوية	الخروج بالياء: الابيات	الخروج بالياء: النسبة المئوية	الخروج بالواو: الابيات	الخروج بالواو: النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الطويل	517	%68,93	132	%24,81	4	%2,39	653	%45,06
الكامل	40	%5,33	249	%46,80	68	%40,72	357	%24,64
المتقارب	100	%13,33	80	%15,04	19	%11,38	199	%13,73
البسيط	/	/	25	%4,70	71	%42,51	96	%6,63
السريع	27	%3,6	46	%8,65	3	%1,80	76	%5,24
المنسرح	49	%6,53	/	/	2	%1,20	51	%3,52
الرجز	12	%1,6	/	/	/	/	12	%0,83
مجزوءا لخفيف	3	%0,4	/	/	/	/	3	%0,21
مجزوءا لرجز	2	%0,27	/	/	/	/	2	%0,14
المجموع 9	750	%99,99	532	%100	167	%100	1449	%100

1 ـ القافية المتواترة
جدول عام حسب تواتر البحور

البحر	عدد القصائد	مجموع الابيات	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع الأبيات	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الخفيف	81	2359	%34,04	62	298	%24,07	2657	%32,53
الطويل	44	1215	%17,53	44	230	%18,58	1445	%17,69
الكامل	44	1274	%18,38	25	135	%10,90	1409	%17,25
الوافر	42	1068	%15,41	50	208	%16,80	1276	%15,62
البسيط	28	676	%9,75	20	96	%7,75	772	%9,45
السريع	5	78	%1,13	20	75	%6,06	153	%1,87
مجزوء الكامل	4	89	%1,28	8	30	%2,42	119	%1,46
المتقارب	4	73	%1,05	11	44	%3,55	117	%1,43
مجزوء الرمل	/	/	/	15	62	%5,01	62	%0,76
المنسرح	2	31	%0,45	2	8	%0,65	39	%0,48
الهزج	2	35	%0,51	1	4	%0,32	39	%0,48
مخلع البسيط	1	19	%0,27	3	14	%1,13	33	%0,40
مجزوء البسيط	1	13	%0,19	2	7	%0,57	20	%0,24
الرجز	/	/	/	3	14	%1,13	14	%0,17
المجتث	/	/	/	4	13	%1,05	13	%0,16
المجموع 15	258	6930	%99,99	270	1238	%99,99	8168	%99,99

2 ـ القافية المتداركة

جدول عام حسب تواتر البحور

البحر	عدد القصائد	مجموع الابيات	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع الابيات	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
الطويل	84	2836	%53,32	32	158	%30,44	2994	%51,28
الكامل	65	1784	%33,54	22	107	%20,62	1891	%32,39
المتقارب	14	336	%6,32	29	143	%27,55	479	%8,20
السريع	6	132	%2,48	18	82	%15,80	214	%3,67
الرمل	4	138	%2,59	2	8	%1,35	146	%2,49
الرجز	3	60	%1,13	1	3	%0,58	63	%1,08
مجزوء الخفيف	1	,17	%0,32	4	13	%2,50	30	%0,51
مجزوء الكامل	1	16	%0,30	2	6	%1,16	22	%0,38
المجموع 8	178	5319	%100	110	520	%100	5839	%100

3 ـ القافية المتراكبة

جدول عام حسب تواتر البحور

البحر	عدد القصائد	مجموع الأبيات	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع الابيات	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
البسيط	36	912	%59,88	27	104	%50	1016	%58,69
المنسرح	16	494	%32,44	20	76	%36,54	570	%32,93
الرمل	2	66	%4,33	2	12	%5,77	78	%4,51
الكامل	1	34	%2,23	1	4	%1,92	38	%2,20
مجزوء الوافر	1	17	%1,12	1	3	%1,44	20	%1,15
مجزوء الرجز	/	/	/	2	5	%2,40	5	%0,29
المديد	/	/	/	1	4	%1,92	4	%0,23
المجموع 7	56	1523	%100	54	208	%99,99	1731	%100

4 ـ القافية المترادفة

جدول عام حسب تواتر البحور

البحر	عدد القصائد	مجموع الابيات	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع الابيات	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
السريع	4	105	%100	2	8	%66,67	113	%96,58
المتقارب	/	/	/	1	4	%33,33	4	%3,42
المجموع 2	4	105	%100	3	12	%100	117	%100

جدول عام حسب تواتر/[أنواع] القوافي

نـوع القافية	عدد القصائد	مجموع الأبيات	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع الابيات	النسبة المئوية	المجموع العام	النسبة العامة
المتواترة	258	6930	%49,94	270	1238	%62,62	8168	%51,52
المتداركة	178	5319	%38,33	110	520	%26,25	5839	%36,83
المتراكبة	56	1523	%10,97	54	208	%10,52	1731	%10,92
المترادفة	4	105	%0,76	3	12	%0,61	117	%0,73
المتكاوسة	/	/	/	/	/	/	/	/
المجموع 4	496	13877	%100	437	1978	%100	15855	%100

جـــــــــدول القـــــافيـــــة

1 ـ حـــــرف المــــد

البحر	عدد القصائد	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية
الطويل	104	3412	52	%4,13	1427	%40,90	1933	%27,27	28	170	/	/	109	%45,61	61	%17,94
الكامل	94	2777	80	%6,35	1022	%29,30	1675	%23,63	19	100	4	%8,33	36	%15,06	60	%17,65
الخفيف	73	2155	1	%0,08	358	%10,26	1796	%23,34	16	93	/	/	17	%7,11	76	%22,35
البسيط	51	1363	602	%47,52	249	%7,,14	517	%7,29	10	57	23	%47,92	9	%3,77	25	%7,35
الوافر	27	789	1	%0,03	69	%1,98	719	%10,14	10	52	/	/	5	%2,09	47	%13,82
المنسرح	13	361	239	%18,93	104	%2,98	18	%0,25	5	23	14	%29,17	9	%3,77	/	/
السريع	12	284	7	%0,56	99	%2,84	178	%2,51	8	45	1	%2,08	25	%10,46	19	%5,59
المتقارب	9	243	39	%3,10	49	%1,40	160	%2,26	9	44	6	%12,5	15	%6,69	22	%6,47
الرمل	5	192	177	%14,06	15	%0,43	/	/	1	4	/	/	/	/	4	%1,18
مجزوء الكامل	5	105	13	%1,03	53	%1,52	35	%0.55	4	20	/	/	8	%3,34	12	%3,53
الرجز	3	60	32	%2,54	15	%0,43	13	%0,18	1	2	/	/	2	%0,34	/	/
الهزج	2	35	/	/	14	%0,40	21	%0,30	1	4	/	/	1	%0,42	3	%0,38
مخلع البسيط	1	19	/	/	13	%0,37	6	%0,08	/	/	/	/	/	/	/	/
مجزوء البسيط	1	13	/	/	/	/	13	%0,18	1	5	/	/	1	%0,42	4	%1,18
مجزوء الخفيف	1	17	16	%1,27	1	%0,03	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
مجزوء الرمل	/	/	/	/	/	/	/	/	1	6	/	/	1	%0,42	5	%1,47
المجتث	/	/	/	/	/	/	/	/	1	2	/	/	/	/	2	%0,59
المجموع 17	401	11935	1259	%100	3488	%99,99	7033	%99,98	115	627	48	%100	239	%100	340	%100

جـــدول اللاليـــة

2 ـ غـــرض الـهجـــاء

البحـــر	عـــدد القصائد	مجمــوع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية	عـــدد المقطوعات	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية
المتقارب	8	145	67	%39,41	64	%41,03	14	%4,52	26	118	28	%28,87	47	%21,17	43	%12,84
الطويل	6	123	/	/	35	%22,44	88	%28,39	17	74	/	/	42	%18,92	32	%9,55
الوافر	8	88	/	/	2	%1,28	86	%27,74	19	79	/	/	19	%8,56	60	%17,91
البسيط	7	111	40	%23,53	14	%8,97	57	%18,39	14	55	25	%25,77	5	%2,25	25	%7,46
الخفيف	1	10	/	/	/	/	10	%3,22	25	113	/	/	25	%11,26	88	%26,27
الكامل	5	69	/	/	14	%8,97	55	%17,74	13	59	/	/	23	%10,36	16	%10,75
المنسرح	2	79	62	%36,47	17	%10,90	/	/	12	47	32	%32,99	14	%6,31	1	%0,30
السريع	1	11	1	%0,59	10	%6,41	/	/	15	50	4	%4,12	28	%12,61	18	%5,37
مجزوء الرمل	/	/	/	/	/	/	/	/	4	22	/	/	2	%0,9	20	%5,97
مجزوء الخفيف	/	/	/	/	/	/	/	/	4	13	1	%1,03	7	%3,15	5	%1,49
الرجـــز	/	/	/	/	/	/	/	/	1	6	/	/	4	%1,80	2	%0,60
مجزوء الكامل	/	/	/	/	/	/	/	/	3	6	/	/	2	%0,9	4	%1,19
مجزوء الرجز	/	/	/	/	/	/	/	/	2	5	3	%3,09	2	%0,9	/	/
المديـد	/	/	/	/	/	/	/	/	1	4	2	%2,06	2	%0,9	/	/
الرمـل	/	/	/	/	/	/	/	/	1	3	2	%2,06	/	/	1	%0,30
المجمـوع 15	38	636	170	%100	156	%100	310	%100	157	654	97	%99,99	222	%99,99	335	%100

حـدود القافيـة
3 ـ غـرض الرثـاء

البحر	عدد القصائد	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية
الطويل	8	268	5	%11,36	109	%71,24	154	%44,77	2	15	/	/	12	%60	3	%21,43
الكامل	3	98	/	/	27	%17,65	61	%17,73	2	12	/	/	5	%25	7	%50
الوافر	3	91	/	/	4	%2,61	87	%25,29	1	4	/	/	/	/	4	%28,57
البسيط	3	63	39	%88,64	9	%5,88	15	%4,36	/	/	/	/	/	/	/	/
الخفيف	1	21	/	/	1	%0,65	20	%5,81	/	/	/	/	/	/	/	/
السريع	1	10	/	/	3	%1,96	7	%2,04	/	/	/	/	/	/	/	/
المتقارب	/	/	/	/	/	/	/	/	1	5	2	%100	3	%15	/	/
المجموع 7	19	541	44	%100	153	%99,99	344	%100	6	36	2	%100	20	%100	14	%100

جـــدول القافية
4 - قوافي الغزل

البحر	عدد القصائد	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية
الطويل	3	68	/	/	44	%74,58	24	%35,82	20	87	1	%2,13	35	%25,36	51	%22,57
الكامل	2	38	1	%100	12	%20,34	25	%37,31	9	42	1	%2,13	16	%11,59	25	%11,06
البسيط	1	10	/	/	3	%5,03	7	%10,45	15	54	32	%68,09	6	%4,35	16	%7,08
الخفيف	/	/	/	/	/	/	/	/	14	58	/	/	25	%18,12	33	%14,60
السريع	/	/	/	/	/	/	/	/	12	52	1	%2,13	26	%18,84	25	%11,06
الوافر	1	11	/	/	/	/	11	%16,42	10	31	/	/	4	%2,90	27	%11,95
مجزوء الرمل	/	/	/	/	/	/	/	/	8	28	/	/	13	%9,42	15	%6,64
مخلع البسيط	/	/	/	/	/	/	/	/	3	14	/	/	4	%2,90	10	%4,42
المنسرح	/	/	/	/	/	/	/	/	4	12	4	%8,51	1	%0,72	7	%3,10
المتقارب	/	/	/	/	/	/	/	/	2	11	/	/	3	%2,17	8	%3,54
الرمل	/	/	/	/	/	/	/	/	1	4	2	%4,25	2	%1,45	/	/
مجزوء الكامل	/	/	/	/	/	/	/	/	2	6	2	%4,25	2	%1,45	2	%0,88
المجتث	/	/	/	/	/	/	/	/	1	4	/	/	1	%0,72	3	%1,33
الرجز	/	/	/	/	/	/	/	/	1	3	1	%2,13	/	/	2	%0,88
مجزوء الوافر	/	/	/	/	/	/	/	/	1	3	3	%6,38	/	/	/	/
مجزوء البسيط	/	/	/	/	/	/	/	/	1	2	/	/	/	/	2	%0,88
المجموع 16	7	127	1	%100	59	%100	67	%100	104	411	47	%100	138	%99,99	226	%99,99

جـــدول القـــافيـــة
3 – عــرض المشـاهد

البحر	عدد القصائد	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية
الوافر	3	89	/	/	27	%23,08	62	%34,07
الطويل	4	71	/	/	42	%35,90	29	%15,93
الكامل	4	51	2	%5,13	19	%16,24	30	%16,48
البسيط	2	36	10	%25,64	4	%3,42	22	%12,09
الخفيف	2	29	/	/	/	/	29	%15,93
المنسرح	1	36	26	%66,67	10	%8,54	/	/
المتقارب	1	16	1	%2,56	5	%4,27	10	%5,49
السريع	1	10	/	/	10	%8,54	/	/
الرمل	/	/	/	/	/	/	/	/
مجزوء الوصل	/	/	/	/	/	/	/	/
المجموع 10	18	338	39	%100	117	%99,99	182	%99,99

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية
الوافر	5	24	/	/	1	%3,03	23	%33,33
الطويل	5	27	/	/	14	%42,42	13	%13,84
الكامل	1	8	/	/	3	%9,09	5	%7,25
البسيط	5	20	11	%55	7	%21,21	2	%2,90
الخفيف	4	21	/	/	/	/	21	%30,43
المنسرح	1	2	/	/	2	%6,06	/	/
المتقارب	1	8	/	/	6	%18,18	2	%2,90
السريع	///	/	/	/	/	/	/	/
الرمل	1	9	9	%45	/	/	3	%4,35
مجزوء الوصل	1	3	/	/	/	/	/	/
المجموع 10	24	122	20	%100	33	%99,98	69	%100

جدول القافية

6- حرف الحر

البحر	عدد القصائد	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية
الكامل	1	37	/	/	18	%40,91	19	%82,61	3	18	/	/	15	%53,57	3	%6,67
الطويل	1	23	/	/	19	%43,18	4	%17,39	3	9	/	/	/	/	9	%20
المنسرح	1	29	23	%58,97	6	%13,64	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
مجزوء الوافر	1	17	16	%41,03	1	%2,27	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
السريع	/	/	/	/	/	/	/	/	4	14	6	%50	6	%21,43	2	%4,44
الخفيف	/	/	/	/	/	/	/	/	3	13	/	/	/	/	13	%28,89
الوافر	/	/	/	/	/	/	/	/	3	9	/	/	/	/	9	%20
المجتث	/	/	/	/	/	/	/	/	2	7	/	/	5	%17,86	2	%4,44
المتقارب	/	/	/	/	/	/	/	/	2	5	/	/	1	%3,57	4	%8,89
مجزوء الكامل	/	/	/	/	/	/	/	/	1	4	4	%33,33	/	/	/	/
مجزوء الرمل	/	/	/	/	/	/	/	/	1	3	/	/	/	/	3	%6,67
البسيط	/	/	/	/	/	/	/	/	1	3	2	%16,67	1	%3,57	/	/
المجموع 12	4	106	39	%100	44	%100	23	%100	23	85	12	%100	28	%100	45	%100

جـدول القـافيـة

7 ـ غرض الفخر

البحر	عدد القصائد	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية
الخفيف	2	64	/	/	8	%18,60	56	%56	/	/	/	/	/	/	/	/
الطويل	1	45	/	/	33	%76,74	12	%12	/	/	/	/	/	/	/	/
الكامل	1	32	/	/	/	/	32	%32	1	7	/	/	1	%50	6	50
الرمل	1	12	10	%100	2	%4,66	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
السريع	/	/	/	/	/	/	/	/	1	4	/	/	1	%50	3	25
الوافر	/	/	/	/	/	/	/	/	1	3	/	/	/	/	3	25
المجموع 6	5	153	10	%100	43	%100	100	%100	3	14	/	/	2	%100	12	[illegible]

8 ـ غرض الوصف

البحر	عدد القصائد	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية
الخفيف	2	80	/	/	50	%57,47	30	%88,24	/	/	/	/	/	/	/	/
الطويل	1	41	/	/	37	%42,53	4	%11,76	1	6	/	/	5	%38,46	1	[illegible]
البسيط	/	/	/	/	/	/	/	/	2	11	2	%100	2	%15,37	7	[illegible]
الوافر	/	/	/	/	/	/	/	/	1	6	/	/	4	%7,69	-5	[illegible]
الرجز	/	/	/	/	/	/	/	/	1	6	/	/	5	%38,46	-4	[illegible]
المجموع 5	3	121	/	/	87	%100	34	%100	5	29	2	%100	13	%100	14	[illegible]

9 ـ غرض الزهد

البحر	عدد القصائد	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية	عدد المقطوعات	مجموع أبياتها	أكثر من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أقل من كلمة	النسبة المئوية
المنسرح	1	20	14	%100	6	%100	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
المجموع 1	1	20	14	%100	6	%100	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/

جدول عام لحدود القافية

حدود القافية / البحر	أقل من كلمة	النسبة المئوية	كلمة	النسبة المئوية	أكثر من كلمة	النسبة المئوية
الطويل	2418	%26,27	1963	%40,49	58	%3,22
الكامل	2039	%22,16	1211	%24,98	88	%4,88
الخفيف	2172	%23,60	484	%9,98	1	%0,05
البسيط	693	%7,53	309	%6,37	786	%43,57
الوافر	1143	%12,42	132	%2,72	1	%0,05
المنسرح	26	%0,28	169	%3,49	414	%22,95
المتقارب	263	%2,86	194	%4	143	%7,93
السريع	252	%2,74	208	%4,29	20	%1,11
الرمل	5	%0,05	19	%0,39	200	%11,09
مجزوء الكامل	57	%0,62	65	%1,34	19	%1,05
الرجز	18	%0,20	26	%0,54	33	%1,83
مجزوء الرمل	46	%0,50	16	%0,33	/	/
الهزج	24	%0,26	15	0,31	/	/
مخلع البسيط	16	%0,17	17	%0,35	/	/
مجزوء الخفيف	5	%0,05	8	%0,17	17	%0,94
مجزوء البسيط	19	%0,21	1	%0,02	/	/
مجزوء الوافر	/	/	1	%0,02	19	%1,05
المجتث	7	%0,08	6	%0,12	/	/
مجزوء الرجز	/	/	2	%0,04	3	%0,17
المديد	/	/	2	%0,04	2	%0,11
المجموع 20	9203	%100	4848	%99,99	1804	%100

محتويات القافية
جدول عام حسب تواتر البحور

البحور	الروي: المجهور - الأبيات	النسبة	الروي: المهموس - الأبيات	النسبة	الردف: الألف - الأبيات	النسبة	الردف: الواو والياء - الأبيات	النسبة	الردف: الياء - الأبيات	النسبة	الردف: الواو - الأبيات	النسبة	التأسيس: الألف - الأبيات	النسبة
الطويل	[illegible]	[illegible]	659	[illegible]	437	[illegible]	574	[illegible]	47	[illegible]	—	—	[illegible]	[illegible]
الكامل	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
الخفيف	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	18	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	—
البسيط	[illegible]	[illegible]	353	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
الوافر	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	46	[illegible]	6	[illegible]	—	—
المنسرح	[illegible]	[illegible]	72	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	—	[illegible]	[illegible]
المتقارب	511	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	4	[illegible]	—	—	[illegible]	[illegible]
السريع	309	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	—	[illegible]	[illegible]
الرمل	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	—	—	—	—	—	—	—	[illegible]	[illegible]
مجزوء الكامل	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	—	—	—	[illegible]	[illegible]
الرجز	77	[illegible]	—	—	—	—	—	—	[illegible]	[illegible]	—	—	—	—
مجزوء الرمل	56	[illegible]	[illegible]	[illegible]	30	[illegible]	[illegible]	[illegible]	3	[illegible]	—	—	—	—
[illegible]	18	[illegible]	—	—	25	[illegible]	—	—	—	—	—	—	—	—
مجزوء البسيط	33	[illegible]	—	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	—	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	7	[illegible]	—	—	—	—	—	—	—	—	[illegible]	[illegible]
مجزوء الوافر	[illegible]	[illegible]	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
مخلع البسيط	3	[illegible]	23	[illegible]	5	[illegible]	[illegible]	[illegible]	2	[illegible]	—	—	—	—
[illegible]	5	[illegible]	[illegible]	[illegible]	5	[illegible]	—	—	—	—	—	—	—	—
مجزوء الرجز	5	[illegible]	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	[illegible]
[illegible]	4	[illegible]	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
المجموع 20	13168	100%	2687	100%	3949	100%	3466	100%	222	100%	18	100%	1685	100%